Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Klaus Jungk

aus Stettin

Tag der Promotion: 5. V. 1938

Tag der mündlichen Prüfung: 10. II. 1938

1938

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 17

P 2

Berichterstatter: Prof. Dr. A. Schering

Prof. Dr. G. Schünemann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINEN ELTERN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543924_0098

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 7

Aufgabe der Arbeit — Tonbild und Tonsymbol — Quellen — Mozarts Opernschaffen und Ästhetik — Mozarts Symbol (Zitate aus seinen Briefen) — Poetischer Charakter der Ouvertüren — Methode und Gliederung.

Technologische Symbolik 13

Symbolik der Stile — Strenger Satz, Kontrapunkt, Kanon, Imitation — Punktierter Rhythmus — Ostinato — Orgelpunkt — Unisono und Oktaven — Triller und Schleifer — Synkopen — Zahlensymbolik — Formale Symbolik: Tempobezeichnungen, Zitate, Gegenüberstellung, Wiederholung, Tonartenzusammenhang, Ensemblesätze.

Klangsymbolik 30

Symbolik der Instrumente (Streicher, Holzbläser, Blechbläser und Geräuschinstrumente) und Stimmen — Singweise — Melodik — Dynamik — Harmonik (Modulation, Trugschluß) Tonartencharakteristik.

Poetisierendes und Malendes 50

Geräusche (Menschen-, Tierlaute, Geräusche der toten und belebten Materie) — Naturnachahmung und Stimmung (Nacht, Ruhe, Träume, Wind und Wellen).

Bewegungsvorgänge 56

Verschiedene Arten der Vorwärtsbewegung, Drehbewegungen, Auf- und Abwärtsbewegung — Gesten.

Malerei der Affekte 61

Erregungsmotive, Grollen, Keifen, Scherz, Sinnlichkeit, Zweifel, Werben, Herzklopfmotive, Zittern und Beben, Sospirimotive, Seufzer- und Klagemotive, Ondeggiando.

Schluß 73

Überblick — Synthese — Symbolik vor, um und nach Mozart.

Einleitung.

Jeder Opernkomponist steht unter dem Zwang, nicht nur die Affekte der handelnden Personen, sondern auch die Vorgänge der Handlung selbst in einer musikalischen Übertragung zum Ausdruck zu bringen. Er muß also über vielseitige Ausdrucksmittel verfügen, die er sich zunächst aus dem Studium seiner Vorgänger und Zeitgenossen erwirbt und im Laufe seines Schaffens mit eigenen Erfindungen vermehren wird. Mozarts früh sich zeigende Begabung, fremde Vorbilder nachzuahmen, seine Leichtigkeit des Schaffens und die Beweglichkeit seines Geistes ergaben zusammen mit dem angeborenen Genie die besten Voraussetzungen für das Opernschaffen.

Die Opernkunst und die Vokalmusik überhaupt — insbesondere seit der Einführung der Monodie — sind der tonbildlichen Wiedergabe von Affekten und Bewegungen von jeher nachgegangen. Jedes Zeitalter übernahm dabei eine Fülle von Ausdrucksmitteln vom vorhergehenden und fügte ihr, gemäß der jedesmal neuen Einstellung zur äußeren und inneren Welt, neue hinzu. So steht auch die Generation Mozarts unter dem Zeichen einer gewissen gemeinsamen Stilistik, und es besteht die Aufgabe, nachzuweisen, in welcher Weise sich Vorgänge der äußeren und inneren Handlung in der Musik seiner Opern niedergeschlagen haben. Selbstverständlich ist bisher kaum eine größere Mozartbiographie an diesen Dingen vorübergegangen. Die folgende Abhandlung will jedoch versuchen, das bisher Zerstreute zu sammeln, zu ordnen und in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Dies wird so zu geschehen haben, daß zuerst an Hand des Worttextes der Sinn der einzelnen Ausdrucksfiguren festgestellt, alsdann deren Charakteristik bezeichnet und schließlich ihr Vorkommen an den verschiedensten Stellen nicht nur bei Mozart selbst, sondern auch bei den Zeitgenossen hervorgehoben wird.

Um der Untersuchung eine feste Stütze zu geben, bedarf es zuvor einer Erklärung dessen, was unter Tonbild und Tonsymbol zu verstehen ist.

Wir unterscheiden: Bewegungsbilder (Eilen, Fliehen, Ruhen, Schreiten usw.), Lautmalerei (Naturlaute, Geräusche), Affektbilder (Erregung, Verzweiflung, Freude, Trauer usw.), ferner: Wiedergabe von Sinnbeziehungen (Symbole), die durch wechselnde Färbung der klanglichen, rhythmischen, harmonischen und formalen Bestandteile hervorgebracht werden können und auf einer begriff-

lichen Übertragung beruhen[1]). Wie Joh. Kuhnau schon sagte, muß der Komponist jederzeit auf eine Analogie hinzielen[2]); auch der Philosoph der Aufklärung, Christian Wolff, erblickte das künstlerische Ingenium im Entdecken von Ähnlichkeiten der Dinge[3]). Wie alle genialen Künstler besaß auch Mozart diese Schaukraft in die Tiefen der inneren und äußeren Welt, indem er alles, was an ihn herantrat, in Musik umzuwandeln verstand.

Unter den zur Verfügung stehenden Quellen sind die Werke als solche unmittelbare Zeugen. Daneben stehen als mittelbare einige wenige Selbstzeugnisse, im wesentlichen Briefstellen. Hinzu kommen die allgemeinen ästhetischen und kunsthistorischen Auslassungen der Zeitgenossen und die übrigen Werke der Opernliteratur selbst. Durch dieses Hineinstellen in die Zeitgeschichte wird der Gefahr einer bloßen Zusammenstellung von Einzelfällen vorgebeugt.

Mozart lernte durch die gründliche Erziehung seines Vaters und auf seinen eigenen zahlreichen Reisen seine Zeit und ihre Bestrebungen genau kennen. Er wurde in allen Stilarten geschult, schrieb als Knabe in Italien italienische Opern, später in Frankreich französische Ballette und schließlich in Deutschland deutsche Singspiele und Opern. Mozart ist den anderen Opernmeistern seiner Zeit — besonders aber den Italienern — durchaus wesensverwandt; denn es handelt sich um einen weltbürgerlichen Ausdrucksstil, sodaß wir manche Entsprechungen bei Piccini, Anfossi und Galuppi finden können. Mozart baut auf ihren Grundlagen auf und dringt in seinen späteren Werken zu einer außerordentlich vergeistigten Kunst vor. Die Ästhetik (Planelli, Eximeno, Arteaga) bleibt weit hinter diesem nach höchstem Ausdruck ringenden Schaffen zurück.

In den frühen Werken stehen programmatische Tendenzen und realistische Naturnachahmung noch im Vordergrund, wie wir sie von Leopold Mozart her kennen. Die Operntechnik der Zeit — die opera seria mit Vergleichsarien, die opera buffa mit der derben Realistik von Herzklopfmotiven z. B. — gibt ihm dabei Vieles an die Hand. Abert nennt deshalb die erste Arie aus der lateinischen Schuloper „Apollo et Hyacinthus" eine lose Reihe kleiner selbständiger Tongedanken, die den Eindruck einer zusammenhängenden Melodik nur schwer aufkommen läßt. Der Text ist in naiver Art und Weise musikalisch illustriert.

Die italienischen Opern ahmen den bekannten Ton der Zeit nach, um die Gunst des Publikums zu erringen. Aber sie waren zu schablonenhaft und unkonzentriert, wie Kretzschmar bemerkt, und konnten sich in Italien nicht weiter durchsetzen; wenn auch anfangs Mozart selbst über einen Hasse triumphierte.

[1]) Zur Methodik der Symboldeutung vgl. die grundsätzlichen Untersuchungen Scherings (Bericht v. d. ästhet. Kongreß 1927; Bachjahrbuch 1925, 1927; Petersjahrbuch 1935, 1936).

[2]) S. Schäfke, Geschichte der Musikästhetik S. 284 ff.

[3]) S. Schering, Bachjahrbuch 1937.

Allmählich erringt Mozart eine selbständige Sprache. In der „Finta giardiniera" stehen noch einfache melodische Gebilde neben ganz neuen ausdrucksstarken, wie Sandrinas C-moll-Arie, ohne daß schon eine höhere Einheit durch Zusammenfassung von Personen oder Personengruppen unter einem Stil erreicht wäre.

Der „Idomeneo" zeigt dann starke Einflüsse der Mannheimer, überaus leidenschaftlicher Ausdruck ist in die Partitur gebannt. Der Stil ist schon einigermaßen gefestigt. Mozart selbst hat den Idomeneo später noch sehr geschätzt. Auch die Technik der Symbolisierung hat schon klare Formen angenommen. Mozart individualisiert hier, jeder Zug der inneren Erregung wird einzeln wiedergegeben, sagt Abert über Ilias Es-dur-Arie im Idomeneo, die in vielen Zügen auf Pamina hinweist.

Bewußte Klarheit gewinnt Mozart während der Komposition der „Entführung aus dem Serail". In den Briefen dieser Zeit legt er dem Vater seine Opernästhetik dar. Wir erhalten Einblick in das Werden des Dramas, an dessen textlicher Gestaltung Mozart selbst entscheidenden Anteil hat.

So muß Stephanie, sein Librettist, zu Osmins erster Arie, die bereits im Kopf fertig ist, ihm den Text entsprechend umändern. Mozart hat ganz bestimmte Vorstellungen vom Wesen und Handeln der einzelnen Personen. Oft sind diese Vorstellungen auch von der Kenntnis der Sänger und Schauspieler beeinflußt, denen nach damaligem Brauch die Arien auf den Leib geschrieben wurden. Meist bedeutet das für Mozart kein Hindernis, er weiß um die Vorzüge und Nachteile seiner Darsteller und versteht sie dem Geschehen des Werkes einzuordnen. Allerdings kommt es auch vor, daß er einmal Koloraturarien den Sängern zuliebe einflicht; aber es geschieht selten und ungern. So schreibt er an den Vater:

> „Die Aria der Konstanze (Entführung Nr. 6) habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert. Trennung war mein banges Los und mir schwimmt mein Aug in Tränen — habe ich, so viel es eine welsche Bravouraria zuläßt, auszudrücken gesucht."
>
> (S. Schiedermair, Mozarts Briefe Bd. II, S. 123.)

In den italienischen Opern sind Koloraturen oft schablonenhaft und sinnlos angebracht, z. B. sogar auf dem Wörtchen „è". Aber schon vor der Entführung beginnt das Streben nach sinnvoller Koloratur und überhaupt sinnvoller Anwendung der überkommenen Mittel. Wie rational Mozart dabei vorgeht, mögen die folgenden Briefstellen veranschaulichen:

> „Die Aria (Idomeneo Nr. 12) ist ganz gut auf die Wörter geschrieben — man hört das mare- und das mare funesto — und die Passagen sind auf minaccia angebracht, welche dann das Minacciar, das Drohen gänzlich ausdrücken."
>
> (Schiedermair, Bd. II, S. 32.)

„Das ‚Drum beim Barte des Propheten' (Entführung Nr. 3) ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein (Osmin) Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das Allegro assai in einem anderen Zeitmaß und in einem anderen Ton eben den besten Effekt machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — so muß auch die Musik sich nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schauervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der Aria), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D-minor, sondern den weitern, A-minor, gewählt."

(Schiedermair, Bd. II, S. 122.)

„Nun die Aria von Belmonte in A-dur (Entführung Nr. 4): O wie ängstlich, o wie feurig, wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch das liebevolle, klopfende Herz schon angezeigt — die zwei Violinen in Oktaven. Dies ist die Favorit-Aria von allen, die sie gehört haben — auch von mir —. Und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern und Wanken — man sieht, wie die schwellende Brust sich hebt — welches durch ein crescendo exprimiert ist — man hört das Lispeln und Seufzen — welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in Unisono ausgedrückt ist."

(Schiedermair, Bd. II, S. 122.)

Daß Mozart bei allem Durchdenken des dramatischen und lyrischen Geschehens auch der äußeren Wirkung gedenkt, zeigt die köstliche Stelle: „Und der Schluß (des ersten Akts) wird recht viel Lärm machen, und das ist ja alles, was zu einem Schluß von einem Akt gehört: je mehr Lärm — je besser — je kürzer — je besser — damit die Leute zum Klatschen nicht müde werden."

Wie schon oben erwähnt, treten die hier angezeigten Ausdrucksmittel natürlich nicht zum ersten Mal in der Entführung auf. Das Herzklopfmotiv gehört schon zum Ausdrucksschatz der älteren Buffo-Oper und findet sich auch in Mozarts früheren Werken. Aber hier wird erstmalig über die bewußte Anwendung der Mittel gesprochen.

So sehen auch die meisten Mozartbiographen in Mozart eine poetische Natur, besonders der romantischen Einflüsse Schoberts wegen; aber der Gedanke an Programmatisches wird doch zurückgewiesen. Abert spricht bei der Zauberflöte von bestimmten

wiederkehrenden Tonsymbolen[4]), in denen man aber nicht eine Vorstufe der späteren Leitmotive erblicken dürfte, da sie die Schwelle des Bewußtseins noch nicht überschritten hätten. (S. aber die zitierte Briefstelle.)

Auch die Ouvertüren der Opern Mozarts tragen, abgesehen von den Frühwerken, die noch mehrsätzige Einleitungssinfonien haben, einen gewissen vorausdeutenden Charakter. Deutlich tritt das bei der Entführung zutage, wo das zweite Thema der ersten Arie Belmontes in C-moll, gewissermaßen als Frage, zu dem C-dur seiner ersten Arie vorausgenommen wird. Ein anderer Mensch tritt in die schillernde, orientalische Welt.

Die Don Juan-Ouvertüre läßt das furchtbare Ende anklingen und führt dann mit schroffem Tonartenwechsel (D-moll nach D-dur) in die prickelnde Welt Don Juans ein. Hart ist der Komthur und seine Vergeltung gegen Don Giovannis sinnliche Lebensfreude gestellt. Das D-dur-Thema ist schon von E. Th. A. Hoffmann in Beziehung zu Don Giovannis Charakter gesetzt worden. Abert lehnt diese jedoch ab; es handele sich nicht um ein musikalisches Porträt Don Giovannis, außerdem widerstrebe ein mosaik-artiges Aneinanderstücken den Gesetzen des musikalischen Schaffens. Das steht aber in offenem Widerspruch zu dem, was er über Mozarts individuelle Seelenmalerei sagt, die oft nicht den Eindruck einer zusammenhängenden Melodik aufkommen ließe. Man kann doch auch hier wohl eine Charakterisierung Don Giovannis annehmen (Don Giovannis Leidenschaft ist in dem chromatischen Schritt d-dis-e zu erblicken, seine Tatkraft in den Synkopen, sein Leichtsinn in den Achteln und der Kavalier in dem Bläserschluß — die Bläser symbolisieren auch weiterhin im Don Juan seine Kavaliersnatur).

In „Così fan tutte" erklingt das ‚Leitmotiv', das am Schluß des Werkes Don Alfonso, der die ganze Komödie hervorgerufen hat, als „Moral von der Geschicht'" dem Publikum verkündet, zweimal in der Ouvertüre.

Die Zauberflötenouvertüre führt uns über den „Dreimaligen Akkord", das Symbol des Entschlusses, und ein geheimnisvolles Zwischenspiel — Waltershausen setzt es in Beziehung zur Mystik der Priesterwelt[5]) — mit ihrer strengen kontrapunktischen Arbeit in Sarastros ernste Welt ein.

Schon beim Idomeneo, dessen Ouvertüre wie so viele bei Mozart — und bei allen Neapolitanern — mit Fanfarenmotiven beginnt, ist ein poetischer Charakter nicht zu verkennen. Die wenigsten Takte stehen in dem vorgezeichneten D-dur, Mollwendungen überwiegen. Abert nennt eine C-dur-Episode die einzige Stelle, die zuversichtlichen Gefühlen Raum läßt.

---

[4]) Abert, Mozart Bd. II, S. 833.
[5]) Waltershausen, die Zauberflöte S. 62/3.

Mit den wenigen aber recht klaren Handhaben, die uns die oben zitierten Briefstellen geben — sodaß das Vorhandensein von Tonbildlichem und Tonsymbolischem durch Mozarts eigene Äußerungen belegt ist — muß sich nun durch Zusammenstellung und Vergleich Mozarts Tonbilder- und Symbolschatz auf rein induktive Weise auffinden lassen. Das sonst sehr aufschlußreiche Material der Skizzen fällt für unsere Untersuchungen weg, da diese nur sehr spärlich vorhanden sind und über Bearbeitung oder Änderung eines Gedankens wenig aussagen. Folglich bleiben nur die Gegebenheiten der Werke selbst.

Hier sind es vor allem die Arien, die uns Tonbilder und Symbole erkennen lassen. Ensemblescenen sind meist durch Motive allgemeiner Symbolik, und da dort nicht selten große Konflikte auftreten, durch Tumultmotive zusammengehalten. Doch wird auch hie und da eine Person durch besondere Singweise hervorgehoben. Aufschlußreich sind auch die Akkompagnatoscenen, die mit ihrer affektgeladenen Musik die Handlung weiter treiben. Auch Gesten und Bewegungsvorgänge finden sich dort. Die melodramatischen Stellen der „Zaide" geben in der vertieften Instrumentensprache manches Beispiel für unsre Untersuchungen. Gerade aus der Beschäftigung mit dem Melodram, als dessen Meister er Benda hoch verehrte, hat Mozart viel zur Schilderung der äußeren und inneren Vorgänge der Handlung in der Musik gelernt.

Alle unsere Ergebnisse entspringen nicht einer subjektiven Betrachtungsweise, sondern folgen zwanglos aus dem Studium der Zusammenhänge. Bei der Gliederung werden sich mehrfach Überschneidungen ergeben, manche Symbole sind mehrdeutig und vor allem stellt Mozart fast alles aus dem Affekt oder auf die betreffende Person bezogen dar. Als Beispiel dafür möge das zweite Duett Figaros und Susannes dienen, in dem das Schellen nicht schlechthin ausgedrückt, sondern das der Gräfin und des Grafen deutlich unterschieden ist. Zart und leise schellt die Gräfin — Flöte und Oboe deuten das an — polternd und ungestüm der Graf — Fagott und Horn versuchen es nachzuahmen. Oder wenn das G-moll von Paminas Arie in der Zauberflöte höchsten Schmerz ausdrückt, so kann dagegen Armindas G-moll-Arie in der Finta giardiniera nur ironisch gemeint sein, zumal noch 4 Hörner ihre gespielte Wut unterstreichen. Manches, was auf den ersten Blick als Bewegungsvorgang erschien, wird sich bei genauerer Kenntnis und beim Vergleich mit Parallelstellen als Affektdarstellung erweisen.

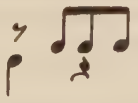
Mag die Gliederung Lücken haben, letzten Endes stellt sie ja den Versuch dar, die ungeheure Geistesarbeit, die das dramatische Lebenswerk eines Genies umspannt, in ihrer Logik und Folgerichtigkeit zu ordnen und so einen Einblick in die Werkstätte der Mozartschen Oper zu ermöglichen.

Technologische Symbolik.

Unter dieser Bezeichnung führen wir alle jene technischen und formalen Bauprinzipien auf, die durch eine bestimmte, beziehungshafte Anwendung als Tonbilder oder Symbole aufzufassen sind.[6])

In dem geistlichen Singspiel „Die Schuldigkeit des ersten Gebots" treffen wir gleich in der ersten Nummer ein Thema von Händel'schem Charakter an. Mozart benutzt einen bekannten Thementypus und legt ihn mit seiner gegen einen hartnäckig festgehaltenen Ton zum Teil chromatisch absteigenden Linie auf das Symbol der Bedrängnis und des Jammers fest. Das in dem lateinischen Schuldrama „Apollo et Hyacinthus" in der vierten Arie gebrauchte Händel'sche Freudenthema erscheint ebenfalls auf einen seiner Symbolik entsprechenden Text. Auch im „Don Giovanni" bedient sich Mozart Händel'scher Technik. Die seltsame Wutarie der Donna Elvira (1. Akt Nr. 8) steht ganz fremd zwischen den anderen Scenen. Am auffallendsten sind die Stile wohl in der Zauberflöte angewandt. Der italienische Opera-seria-Stil versinnbildlicht die Königin der Nacht und rückt sie aus der schlichten deutschen Umgebung in mystisch schimmernde Fernen. Papageno und Papagena plappern im Buffoton ihre Lieder dahin, die drei Damen singen mehr gemütvolle Weisen in der Singspielart, Tamino und Pamina vertreten den romantisch-espressiven, den eigentlichen Mozartstil. Sarastro und die Priesterwelt schließlich sind in harmonisch-kontrapunktischer Weise dargestellt. Auf die Bedeutung des Dreiklanges für die Melodik der Zauberflöte ist schon oft hingewiesen worden.

Die übrigen Werke halten ganz allgemein den Gattungsstil ein (Opera-seria, Opera-buffa, Singspiel), ohne aber durch Gegenüberstellung verschiedener Stile Symbolisches zu geben.

Exotische Klänge, die ein beliebtes Kolorit in den Opern der Zeit bilden, begegnen uns in der Entführung auf Schritt und Tritt. Bläser mit Trillern und Schleifern, dazu die Piccoloflöte, Triangel und vor allem der Rhythmus  , der auch im alla turca der A-dur-Sonate vorkommt, so daß man ihn als türkischen Rhythmus schlechthin bezeichnen kann, sind die Stilelemente der türkischen Musik. Mit eben diesem Rhythmus werden auch Ferrando und

[6]) S. Bachjahrbuch 1925, wo diese Terminologie vorgeschlagen wird.

Guglielmo in Così fan tutte eingeführt, wie sie als Türken verkleidet die Treue ihrer Versprochenen auf die Probe stellen wollen.

Haas[7]) macht auf eine Stelle im letzten Finale des „Figaro" aufmerksam. In dem nächtlichen Durcheinander ist plötzlich alles still geworden, da erklingt die Formel der Kirchenlitanei von den Klarinetten vorgetragen.

Strenger Satz symbolisiert stets etwas Ernstes. Das Adagio aus dem zweiten Finale der Zauberflöte: „Der, welcher wandert diese Straße" ist ein figurierter Choral. Der cantus-firmus Luthers: Ach Gott vom Himmel sieh darein, wird von den Bläsern mit verdoppelten Oktaven, gleichsam wie auf der Orgel, gespielt, und darunter zieht sich ein dichtes kontrapunktisches Geflecht der Streicher dahin. Für diese erhaben-mystische Scene, die dem Paar den Ernst der bevorstehenden Prüfung darlegt, wendet Mozart mit wundervoller Wirkung den alten Stil der Choralbearbeitung an.

Unter Papagenos Buffoarien fällt die G-dur-Arie aus dem zweiten Finale auf. Der Satz ist hier strenger als in Papagenos anderen Nummern, wie auch Abert bemerkt. Und in der Tat ist Papageno wenig lustig zumute, er ringt mit dem Entschluß, sich aufzuhängen.

Hier seien auch die dreistimmigen Buffosätze, wobei die Zahl selbst keine symbolische Bedeutung hat, erwähnt. Meist handelt es sich um Terzengänge in den Oberstimmen mit einem Baß darunter. Sie sind ein der Zeit geläufiges Ausdrucksmittel. Als Beispiel mögen Leporellos Registerarie, Papagenos und Paminas: „Schnelle Füße . . ." (Zauberflöte Nr. 8) und Papagenos: „Pa, pa, pa . . ." (Zauberflöte Nr. 21) genügen.

Im Idomeneo (Nr. 11) charakterisieren kleine kanonische Führungen der Stimmen die Sorgen und Qualen, die Ilia bedrängen. Gleich in der nächsten Nummer wird der immer noch andauernde Zorn des Poseidon ebenfalls durch einen Kanon angedeutet. Die Wahnsinnsscene in der Finta giardiniera bringt einen zweistimmigen Kanon zwischen Sandrina und Contino und dann dasselbe Thema im dreistimmigen Kanon von den übrigen Personen gesungen. Alle sind tiefergriffen von dem schrecklichen Schicksal, das das Paar befallen hat.

Auch zur Symbolisierung des Aufpassens benutzt Mozart die Imitation. Auf Osmins Worte: „Uns aufzupassen" (Entführung Nr. 3) tritt im Orchester die Imitation mit ihrem Ordnungsstreben auf.

Drei Stellen finden sich — in der Entführung, in der Musik zum „Schauspieldirektor" und in dem Weiberklatsch (Abert) der drei Damen in der Zauberflöte —, wo die Imitation mit der steten

[7]) Haas, Mozart S. 140.

Wiederholung des gleichen Anfangs als Symbol des Zanks gebraucht wird[8]). Osmin und Belmonte streiten sich, kanonisch werden die Motive gegeneinander verschoben. Ebenso bei den beiden Sängerinnen, die sich gegenseitig vor ihrem Schauspieldirektor schlecht machen und dabei imitatorisch einander nachäffen. Belmonte nimmt im obenerwähnten Duett der Entführung Osmins letzte Phrase auf, als er ihn endlich zu Worte kommen läßt. In gleicher Weise ahmt auch Monostatos das: „nur geschwinde" Papagenos und Paminas nach; denn er hat sie noch auf ihrer Flucht erwischt. Die beiden letztgenannten Stellen sind geradezu ein Schulbeispiel für den Ausdruck der Ironie in der Musik.

Eine ähnliche Bedeutung, wie wir sie beim Kontrapunkt oder allgemein beim strengen Satze sahen, fällt den punktierten Rhythmen zu. Wieder sei die Zauberflöte an erster Stelle genannt. Sarastro, die Priester und die drei Knaben begleitet stets der punktierte Rhythmus. Er ist das Symbol des Festgegründeten und Feierlichen. Das Herrscherlied im „Titus" (Nr. 24) bringt im Orchester auch punktierte Rhythmen.[9])

Auf Basilios Worte: „und hörte nicht die Stimme der Vernunft" (Figaro Nr. 25) bringen die Streicher eine punktierte Figur. Fast überall, wo von der Treue und Festigkeit die Rede ist, erscheint das genannte Symbol.

Donna Annas Entschlossenheit im Anfang des Don Juan drückt das stets gleichbleibende der Singstimme aus, dem sich auch Don Giovanni anschließt, als er, durch das laute Rufen Donna Annas in Verlegenheit gebracht, sie mit Ernst und Drohung abschütteln will. Publios energisches: „Vieni" (Titus, Terzett Nr. 14 am Schluß) begleitet das Orchester in punktiertem Stakkato im Unisono.

Auch die Geste des Festhaltens verdeutlicht punktierter Rhythmus. (Don Giovanni erstes Finale Don Juan, Zerline; Zauberflöte zweites Finale die drei Knaben, Pamina.)

Wie eine Warnung der Götter klingen die punktierten Achtel der Pauken und Trompeten in Idomeneos Gleichnisarie vom Seesturm (Nr. 12). Schicksal und Haß in ihrer Unerbittlichkeit versinnbildlicht ebenfalls der punktierte Rhythmus („Zaide" Nr. 4, Così fan tutte Nr. 6). Das drohende Verhängnis kommt mit dem Komthur in geheimnisvoll gemessenen Schritten im geradezu leitmotivisch punktierten Rhythmus gegangen.

Wut und Zorn sind mit ihrer Aktivität kriegerischem Geschehen verwandt und auch so symbolisiert. Donna Elviras Wut-

---

[8]) In Monsignys „Belle Arsène" (III, 5) ist ein Vorbild für eine kanonische Zankscene gegeben.

[9]) Auch bei Joh. Seb. Bach spielt der punktierte Rhythmus als Feierlichkeitsrhythmus eine große Rolle.

arie (Don Giovanni Nr. 8), die schon oben ihres Händel'schen Typus wegen erwähnt wurde, hält durchgehend den hartpunktierten Rhythmus fest.[10])

Kriegerische und festliche Anlässe bringen natürlich auch meist punktierte Marschrhythmen. Auch zur Charakterisierung von Continos aufgeblasenem Wesen (Finta giardiniera Nr. 8) treten punktierte Rhythmen auf. Er spricht in der Arie von seinem Adel, der in der ganzen Welt verbreitet und bekannt ist.

Die Anwendung ostinater Figuren ist bei Mozart nicht sehr häufig anzutreffen. Sandrinas C-moll-Arie aus der Finta giardiniera (Nr. 21) bringt eine ostinate Baßfigur, die durch ihre Hartnäckigkeit wohl Sandrinas verzweifelte Seelenverfassung andeuten soll. Osmins Arie: „Diese hergelaufenen Laffen" läßt am Schluß, wo nach der eingangs angeführten Briefstelle die Musik sich nicht mehr kennen soll, gar keine geordnete Melodik mehr aufkommen, das Orchester reitet dauernd auf dem gleichen Motiv herum. Das erste Quartett des Sposo deluso führt den verliebten Alten Bocconio mit folgendem gleichbleibenden Motiv ein:

Abert sagt, das reizt zum Lachen, aber auch zugleich zum Mitleid mit dem Liebeswahn des Alten.[11]) Pamina singt ihr: „Du also bist mein Bräutigam" aus dem zweiten Finale der Zauberflöte auf ein ostinates Motiv, das nachher in der Vergrößerung vom Orchester zu ihrem Todeskampf vorgetragen wird. In ihrem Wahnwitz, wie die Scenenbemerkung lautet, hat sie sich in den Todesentschluß verrannt; die entwicklungslose Melodik — Abert nennt sie seltsam verbissen — versinnbildlicht es. Pedrillos: „Frisch zum Kampfe" (Entführung Nr. 13) bringt eine abwechselnd piano und forte von den Bässen vorgetragene Tonleiterfigur, die sich mehrmals wiederholt. Es ist ihm wenig heldisch zumute, er gibt sich nur einen pathetischen Anschein. Der über ein Jahrhundert lang so beliebte Ostinatobaß der chromatisch gefüllten Quartspanne findet sich meines Wissens nur einmal bei Mozart, und zwar im Akkompagnatorezitativ Idamantes (Idomeneo Nr. 7), wo er dessen trostlose Verzweiflung ausdrückt.

Der Orgelpunkt wird gern in ländlichen Tänzen und zur Nachahmung des Dudelsacks gebraucht (z. B. in den beiden Bauernchören des Figaro Nr. 8 und Nr. 21). Im zweiten Finale der

---

[10]) Joh. Seb. Bach gebraucht punktierte Rhythmen ebenfalls zur Darstellung heftiger Affekte, sei es froher oder schmerzlicher Art.

[11]) Siehe auch Ubertos: „Son imbrogliato" in Pergolesis „Serva Padrona" (II, 3).

Zauberflöte, wo ein Orgelpunkt der Hörner und Fagotte auf den Gesang der drei Knaben: „O holde Ruhe" den Zustand des Friedens wiedergibt, kann man seine Anwendung als Symbol bezeichnen.

Oktavverdoppelungen und Unisoni bedeuten wie in der gesamten Opernliteratur der Zeit stets eine Intensivierung des Ausdrucks. Zur Unterstreichung des Kriegerischen werden sie in den Marschmusiken sehr häufig angewandt. Im Figaro (Nr. 9) stimmt das Orchester einen tüchtigen Waffenlärm an, der Cherubin ein wenig Angst machen soll. Ost ist es das Unangenehme, Furchterregende, das die Verdoppelungen ausdrücken; so beim Schiffbruch im Idomeneo und bei der Erwähnung des wilden Tieres in Basilios Arie im Figaro (Nr. 25). In der vorhergehenden Arie drücken in Oktaven geführte Violinen die Grausamkeiten aus, mit denen das Männervolk nach Marzellines Ansicht die Frauen belohnt. Sifares Arie („Mitridate" Nr. 20) vom undankbaren Schicksal, die große Erregung, die sich Aller bei Zerlines Schreien (Don Giovanni erstes Finale) bemächtigt, die Friedhofsscene (Don Giovanni Nr. 24), in der es nicht ganz geheuer ist, die Schlange (Zauberflöte, Introduktion), die Tamino verfolgt, Papagenos: „O wär' ich eine Maus" (Zauberflöte Nr. 8) beim Erscheinen von Sarastro und seinem Gefolge, Belmontes Herzklopfen (Entführung Nr. 4), wo nach der schon zitierten Briefstelle die Violinen in Oktaven das klopfende, liebevolle Herz anzeigen, alles dies geben Unisoni und Verdoppelungen wieder. In Osmins Wutarien (Entführung Nr. 2 u. 3) poltert das Orchester in Verdoppelungen dahin, Monostatos': „Mein Haß soll dich verderben" (Zauberflöte Nr. 6) bringt wie Masettos gebändigte Wut (Don Giovanni Nr. 6) ebenfalls Unisoni. Die Rache, die Bartolo in seiner selbstgefälligen pathetischen Art schwört (Figaro Nr. 4), das Schelten des eifersüchtigen Podesta (Finta giardiniera Nr. 17), beides verdeutlichen Unisonogänge. Wie ein Felsen will Fiordiligi standhaft sein (Così fan tutte Nr. 14) und wie eine Fürstin von ihrem Thron aus will Despina die Männer kommandieren (Così fan tutte Nr. 19); beide Male treten für das Pathos — sei es echt oder nicht — Verdoppelungen auf.

Wie die Unisoni teilweise durch ihren Geräuschcharakter symbolisieren, so auch die Sechzehntel- und Zweiundreißigstel-Tonleiterfiguren. Meist stellen sie eine gefüllte Oktavspanne dar. Sehr sinnfällig treten sie zur Symbolisierung der polternden Wut auf. (Die Läufe der Klarinetten und Fagotte im Finale des zweiten Aktes des Figaro auf des Grafen Worte: „Mora, mora", in der D-dur-Arie Almavivas (Nr. 17), im Finale des ersten Aktes der Finta giardiniera im A-dur-Teil für die allgemeine Verwirrung und Empörung, in der Introduktion zum Don Giovanni, wo Leporello seinem Herrn den Dienst aufsagen will: „Voglio far il gentil uomo".) Auch der Donner wird so nachgeahmt (Figaro Nr. 25).

Dann wird die durch Sechzehntel gefüllte Oktavspanne allgemeiner bei großer Erregung angewandt. In Apollo et Hyacinthus (Nr. 2) tritt sie bei den Worten „terrent“ und „minantur“ auf, bei „minaccia“ auch in „Il Re pastore“ (Nr. 4). Die Anwendung ist überaus häufig und fast an jeder dramatisch bewegten Stelle anzutreffen. Es seien nur einige Belege genannt: Apollo et Hyacinthus (Nr. 6) auf „Discede crudelis“, Don Giovanni zweiter Akt im später für Wien nachkomponierten Duett, wo Zerlines Zorn keine Gnade für den winselnden Leporello kennt, als Unisoni der Streicher; weiter im Don Giovanni beim Zweikampf Don Juans und des Komthur — das Fechten selbst wird wohl kaum damit geschildert sein, denn gerade der spätere Mozart legt mehr Wert auf den Affekt als das wirklich handlungsmäßige Geschehen —, Figaros Hochzeit am Anfang des letzten Finale, auf der Gräfin entrüstetes: „Arditello“, verstärkt durch Fortepiano, daselbst später auf die Worte: „Ah ribaldi“ aus Almavivas Mund.

Auch Triller und Trillerfiguren werden zur Veranschaulichung großer Spannungen gebraucht. Abert weist auf die unheimlichen Doppeltriller der Holzbläser im Idomeneo (Nr. 2 Allegro con spirito) hin, die die gefährlich-gespannte Stimmung Idamantes schildern, in der er seine Anklage gegen die Götter erhebt; eine ähnliche Stelle findet sich in Elektras Arie (Nr. 4), in der die Furien angerufen werden, in den Streichern. In Idomeneos Gleichnisarie vom Seesturm (Nr. 12) sind die quasi trillo-Figuren der Streicher und des Fagotts im Anfang für das Toben des Meeres gebraucht. Genau so ist es im Chor (Nr. 17): „Qual nuove terrore“.

Elektras Arie (Nr. 29) bringt für den Vorgang des Zerpflückens (durch die Eifersucht) die von den in der Oktave verdoppelten Violinen oft wiederholten Trillerfiguren .

Auch in Osmins stark bewegten Nummern (Entführung Nr. 2, 3, 19) schillert es gefährlich in den Bläsern von Schleifern und Trillern. Im Finale des zweiten Aktes von Figaros Hochzeit tritt nach der ländlichen G-dur-Scene, in der Figaro vom Fest der Bauern berichtet, mit dem Triller in den Streichern wieder die vorherige Spannung ein. Monostatos' Motiv mit dem Triller (Zauberflöte Nr. 6) hält durch seine stete Wiederholung die prickelnde Situation fest.

Zu Tänzen und Märschen gehören Triller und Schleifer als neapolitanisches „Reißwerk“ dazu (Figaro Nr. 21, 22 z. B.). Zu erwähnen ist auch der den Tanz symbolisierende Vorschlag der Holzbläser (auf leichten Taktteil) in der „Champagnerarie“ (Don Giovanni Nr. 12). Symbolhaft ist die Anwendung der verzierten Schreibweise bei Leporellos Kavaliersarie (Don Giovanni Nr. 1:

„Voglio far il gentil uomo“ und Nr. 6 bei Masettos: „Già che piace voi così“.

Auffallend ist die Symbolik, die der S y n k o p e bei Mozart zufällt.[12]) Überall, wo sich eine innere Erregung der Personen bemächtigt, sei es schmerzlicher oder auch freudiger Art, überall dort finden wir die Synkope. Abert hat sie auch auf diese Bedeutung festgelegt. Armindas G-moll-Arie (Finta giardiniera Nr. 13) gibt für die gespielte Erregung — die Arie wurde eingangs wegen ihres ironischen Charakters schon genannt — synkopische Bewegungen in der ersten Violine. Ebenfalls in der Finta giardiniera (Nr. 15 „Laß mich die Reize sehen“) treten bei dem „schweren Gebot“ Synkopen auf. Der Mittelteil der Es-dur-Ombrascene aus dem „Lucio Silla“, das Gebet der Giunia, hält die Synkopen der ersten Violine durchgehend fest. Das zweite Finale der Finta giardiniera, auch eine Ombrascene, malt mit Synkopen die Finsternis und die Angst Continos und Nardos. Im zweiten Don Giovanni-Finale treten Synkopen auf, als Don Giovanni sein Geschick sich erfüllen fühlt (Allegroteil der vorletzten Scene).

Gomatz' „Wachsendes Elend“ (Zaide Nr. 2) und die Sorgen des Titus (Nr. 20), die ihm sein Herrschergeschick aufbürdet, zeichnen ebenfalls Synkopen. Im Idomeneo erscheinen Synkopen in Ilias schöner Es-dur-Arie (Se il padre perdei), im Quartett Nr. 21 bei Idamantes „morte cercando altrove“, im Mitridate (Nr. 20) in Sifares C-moll-Arie: „Se il rigor d'ingrata sorte“, in der Entführung (Nr. 6) in Constanzes: „Ach, ich liebte, war so glücklich“ auf „und nun schwimmt mein Aug' in Tränen“, weiter (Nr. 10) Constanzes: „Traurigkeit ward mir zum Lose“, schließlich im Quartett Nr. 16 im G-moll-Teil: „Doch ach, bei aller Lust empfindet meine Brust noch geheime Sorgen“ und (Nr. 20) Constanzes und Belmontes Rezitativ und Duett: „Meinetwegen sollst Du sterben“. Monostatos': „Du feines Täubchen nur herein“ (Zauberflöte Nr. 6) bringt Synkopen, wohl weniger zur Kennzeichnung des exotischen Monostatos, als der allgemeinen Erregung wegen.[13]) Tamino gerät in freudige Bewegung, als er mit Hilfe der Zauberflöte Papageno und Pamina herbeigerufen hat und schon ihre Panflöte hört; die Streicher bringen sogleich Synkopen. Das kurze Nachspiel zu Paminas G-moll-Arie (Zauberflöte Nr. 17) drückt mit seiner synkopierten Melodik die Schmerzen und die innere Erregung Paminas aus. Wieder finden wir Synkopen (zweites Finale der Zauberflöte), wo die drei Knaben Pamina in tiefer Verzweiflung und halbem Wahnsinn mit dem Dolch in der Hand antreffen.

---

[12]) Sie ist der Opera buffa geläufig, Paisiello wendet sie zur Darstellung der Leidenschaft an (z. B. „Idolo cinese“ II, 12); s. auch Jomellis „Fetonte“ II, 9, das zweite Andante (c).

[13]) Diese Figur des lombardischen Geschmacks wurde in der Zeit als „lebhaft und frech“ empfunden. Vergl. Schäfke Geschichte der Musikästhetik (S. 309).

Zwei Belege lassen sich auch für eine symbolhafte Bedeutung der Z a h l anführen. So der dreimalige Akkord der Zauberflöte, der als Symbol des Entschlusses auch im „Thamos“ (Musik nach dem ersten Akt) und im Figaro (Nr. 17 Almavivas Rezitativ) vorkommt. Der betrogene Graf will sich rächen und einen Urteilsspruch nach seiner Willkür fällen.

Der späte Mozart rückt in den dramatisch und lyrisch hochgespannten Scenen immer mehr von den geradtaktigen Melodiegebilden ab. Papagenos heitere Buffowelt wird allerdings gerade durch das Problemlose, formal Geschlossene ausgedrückt. Ebenso geschieht es mit Sarastros und der Priester gefestigter Weisheit. Doch überall da, wo das innere Geschehen es verlangt, wird die quadratische Form verlassen. Taminos lyrische Ergüsse (Bildnisarie, Zauberflöte Nr. 3) dehnen die vier Takte hinaus. In der dramatisch bewegten Introduktion zur Zauberflöte ist Taminos „Zu Hilfe“ in dreitaktigen Gruppen wiedergegeben. Monostatos' Arie: „Alles fühlt der Liebe Freuden“ ist mit ihrer lüsternen und exotisch-schwülen Stimmung fünftaktig gebaut. Die Entführung bringt ein ‚hahnebüchenes Thema‘ (Abert), das mit ganz unsymmetrischen Gruppen — 3 . . 3 . . 4 . . 4 . . Takte usw. — Osmin in seiner wilden Wut symbolisiert (s. auch die oben zitierte Briefstelle: „Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen“, die zwar auf Osmins dritte Arie in der Entführung gemünzt ist — sie bringt ebenfalls ungerade Taktzahlen — aber auch hierher (Nr. 19) gut paßt).

Ein ebenso einfaches wie schlagendes Beispiel für unsere Symbolik finden wir in der Zaide. Osmins liedhafte Arie (Nr. 10) hört nach den Worten: „Wer hungrig bei der Tafel sitzt und schmachtend Speis' und Trank nicht nützt, mag selbst sein Glück nicht machen“ im siebenten Takt auf, der achte wird pausiert. Kann wohl dieser unbefriedigende Zustand humorvoller durch die Musik ausgedrückt werden?

Hierbei sind noch einige Stellen zu erwähnen, an denen die Pause für ein Innehalten angewendet ist. Tamino hat durch die drei Damen Paminas Bildnis erhalten und fragt sich entzückt, was er tun würde, wenn er sie vor sich sähe. Darauf setzt Mozart eine Generalpause. Tamino muß sich in seinem Überschwang erst fassen, ehe er sich in dieser Situation zurecht findet. Ziebler gibt aus Joh. Seb. Bachs Schaffen auch zahlreiche Beispiele für eine bekräftigende Pause nach einer Frage an. Eine Generalpause kennzeichnet auch Almavivas Staunen (Figaro Nr. 15), als er Susanne statt Cherubin im Kabinette entdeckt.

A u g m e n t a t i o n und D i m i n u t i o n kommen in Mozarts Opernschaffen sehr selten vor. Eine Stelle ihrer symbolischen An-

wendung (aus dem ersten Finale des Don Giovanni) werden wir später unter den Ensemblesätzen besprechen.

Geht man einmal die Tempobezeichnungen Mozarts durch, so wird man bei ähnlichen Angaben immer einen ähnlichen Ausdruck finden, so daß man fast schon aus der Bezeichnung auf den Gehalt des Stückes schließen kann. Sehr deutlich tritt das beim Larghetto zutage. Stets geht es dabei um eine innere, stark gefühlsmäßige Bewegung.[14]) Aber ebenso übereinstimmend findet sich auch das Unbefriedigte, oft sogar Resignierte im Larghetto. Madame Herz': „Da schlägt die Abschiedsstunde" (Schauspieldirektor), Ramiros: „Dolce d'amor compagna, speranza lusinghiera" mit dem steten Zeilenschluß „in te quest' alma spera, tutta riposa in te", (Finta giardiniera Nr. 18), der Gräfin Flehen (Figaro Nr. 10): „Porgi amor qualche ristoro al mio duolo, a mei sospir", aus dem Titus (Nr. 2) Vitellias: „Deh se piacer mi vuoi" auch (Nr. 23) „Non più di fiori vaghe catene discenda Imene ad intrecciar", Paminas: „Herr, ich bin zwar Verbrecherin" (Zauberflöte erstes Finale), alle haben sie ähnliche Gefühlsinhalte und tragen die Bezeichnung Larghetto. Idamantes resigniertes: „E non chiedo altra merce" (Idomeneo Nr. 2) wird gegen das vorhergehende Allegro mit einem Larghetto abgesetzt.

Weiter ist der Ausdrucksbereich des Andante. Von der Liebe (Figaro Duett Nr. 16: „Crudel! perche finora farmi languir così?", Don Giovanni Duettino Nr. 7: „Là ci darem la mano", Figaro Nr. 27 Susannes Arie: „Deh vieni non tardar", Idomeneo Nr. 13 Elektras: „Idol mio", Zauberflöte Nr. 3 Taminos Bildnisarie, Titus Nr. 1 Vitellias und Sextos Duett, Titus Nr. 7 Servilias und Annios Duett, Entführung Nr. 20 Constanzes und Belmontes Duett), der Freundschaft (Titus Nr. 3 Duettino Sextos und Annios), dem Dank (Titus Nr. 15 Dankeschor) über Belmontes Verlangen (Entführung Nr. 1: „Hier soll ich dich denn sehen", Entführung Nr. 4: „O wie ängstlich, o wie feurig"), Barberinas: „L' ho perduta, me meschina", Titus' schmerzliche Arie von der Bürde des Herrschens (Titus Nr. 6)), Paminas: „Ach ich fühl's, es ist entschwunden" und Idamantes schmerzlichen Abschied (Idomeneo Terzett Nr. 16) bis zum Auftreten des Komthurs im zweiten Don Giovanni-Finale. Stets sind es Gefühle froher Art, wie Liebe, Freundschaft, Dank oder schmerzlicher Art, wie Sehnsucht, Trennung und etwas davon entfernt das Unheimliche, Überirdische des Komthur, die wir unter der Bezeichnung Andante finden.

Andante moderato ist für weiche Stimmungen gebraucht. (Zauberflöte Nr. 19 Paminas: „Soll ich dich Teurer nicht mehr sehen"), tiefer Andante ma sostenuto (Idomeneo Nr. 11 Ilias: „Se il padre perdei"), wieder gefühlvoll Andantino sostenuto

[14]) Auch Händel schreibt Larghetto in diesem Sinne vor („Alessandro" II, 3; „Admeto" I, 4 und II, 3; „Rodelinda" II, 5 und II, 7), ebenso auch Iomelli („Fetonte" I, 1 und II, 1).

und Andantino selbst (Don Giovanni Nr. 11 die nachkomponierte Arie Oktavios: „Dalla sua pace", Don Giovanni Nr. 16 Donna Elviras: „Ah taci, ingiusto cor", Figaro Nr. 19 der Gräfin: „Dovo sono i bei momenti"), oberflächlicher Guglielmos: „Non siate ritrorsi" (Così fan tutte Nr. 15) und Papagenos und Paminas: „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (Zauberflöte Duett Nr. 7), schließlich der idyllenhafte E-dur-Chor aus dem Idomeneo (Nr. 15).

Das Andante con moto neigt mehr der traurigen Seite zu. (Idomeneo Nr. 1 Ilias Abschiedsarie, Entführung Nr. 10 Constanzes: „Traurigkeit ward mir zum Lose", Figaro Nr. 11 Cherubins Schmachten: „Voi, che sapete che cosa è amor"). Die Andante cantabile-Sätze bringen mehr Graziöses (Don Giovanni Nr. 13 Zerlines: „Batti, batti, o bel Masetto" und Così fan tutte Nr. 17 Ferrandos: „Un' aura amorosa del nostro tesoro"), Andante grazioso und Grazioso geben Zierliches wieder[15]) (Entführung Nr. 8 Blondes: „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln", Don Giovanni Nr. 19 Zerlines: „Vedrai, carino, se sei buonino, che bel rimedio, ti voglio dar") und rücken damit ganz nahe an das Allegretto heran.

In Così fan tutte begegnen wir dem Allegretto in Despinas Arie (Nr. 12) und dem Quartett Nr. 22, im Ascanio in Alba tritt es beim Ballett der Grazien auf. Stets kennzeichnet es leichtes Rokoko (Don Giovanni Canzonetta mit der Mandolinenbegleitung (Nr. 14), Figaro Nr. 12, als Susanne Cherubin verkleidet hat und ihm weibliche Bewegungen einstudiert, Figaro Nr. 20 die Zefirettenarie, Zauberflöte Nr. 16 die drei Knaben im Flugwerk, das Terzett Nr. 14 aus dem Titus: „Se a volto mai ti senti lieve aura").

Das Tempo di minuetto verrät galantes Geschehen. In dem dramatischen Festspiel „Ascanio in Alba", einem Rokoko-Idyll, ist es sehr häufig vertreten, auch im Lucio Silla (Nr. 3 und Nr. 21) und im Il re pastore (Nr. 5). Wenn auch in den letzten beiden Werken nicht die Bezeichnung Minuetto vorkommt, sondern eine allgemeinere Tempobezeichnung, wie Allegro, Grazioso u. a., so ist doch der Menuettcharakter unverkennbar, und immer spricht aus dem Text — ganz selbstverständlich beim Ascanio — tändelndes Rokoko.

Abert macht darauf aufmerksam, daß Leporello sein: „Nella bionda egli la l'usanza" aus der Registerarie im Menuettcharakter singt. Leporello nimmt dabei die Kavaliersnatur seines Herrn an. Figaros Cavatine (Figaro Nr. 3) verläuft anfangs auch ganz höflich menuettartig; nur im Mittelteil schießt sein Temperament über und der galante Ton wird verlassen. Die Zaide bringt ein Tempo di minuetto als Schlummerlied Zaides für den geliebten Gomatz (Zaide Nr. 3).

---

[15]) Abert sagt, Mozart habe es von Anfossi, dem seine Melodik auch oft nacheifert, übernommen.

Für ähnliche Stimmungen des Friedens und der Ruhe wird der Sicilianorhythmus gebraucht (das E-dur-Terzett aus der Zaide (Nr. 8): „O selige Wonne! die glänzende Sonne steigt lieblich empor", der E-dur-Chor aus dem Idomeneo (Nr. 15): „Placido il mar"). Aber auch Despinas „Ars amandi" (Così fan tutte Nr. 19: „Una donna quindici anni") ist ein Siciliano. Mozart hat es wohl seiner schmeichelnden Wirkung wegen angewandt.

Überall für rokokohafte Stimmungen finden sich 6/8-taktige Nummern (Figaro Nr. 20: „Che soave zefiretto", Don Giovanni Nr. 5: „Giovinette che fate all' amore").

Das Adagio steigt tief in Gefühl und Ernst hinab. (Finta giardiniera Nr. 27 Sandrinas und Continos Duett: „Tu mi lasci?", Entführung Nr. 6 Constanzes: „Ach ich liebte, war so glücklich", Entführung Nr. 15 Belmontes: „Wenn der Freude Tränen fließen", Così fan tutte Nr. 25 Fiordiligis: „Per pietà, ben mio, perdonna", dann aus dem Idomeneo der Chor Nr. 23: „O, o voto tremendo" und als Adagio ma non troppo das Gebet des Priesters (Nr. 26): „Accoglio, o rè del mar".) Das Adagio Idomeneos (Idomeneo Nr. 31): „Torna la pace al core" soll nach einer Briefstelle Mozarts Ruhe und Zufriedenheit ausdrücken.

Unter den Allegrobezeichnungen gibt es einige ganz scharf umrissene Typen.

Allegro con spirito ist fast immer für Wut oder Rache gebraucht (Idomeneo Nr. 2 Idamantes Götteranklage, Figaro Nr. 4 Bartolos: „La vendetta", Figaro Nr. 13, Allegro spirituoso, des Grafen Almaviva Poltern, Entführung Nr. 13 Pedrillos aufgeblasenes: „Frisch auf zum Kampfe"). Sehr verwandt damit ist das Allegro assai (Figaro Nr. 7 Almavivas: „Cosa sento! tosto andate", Don Giovanni Nr. 2 Donna Annas Rezitativ, Idomeneo Nr. 4 Elektra ruft die Furien herbei, Zauberflöte Nr. 14 die Königin der Nacht: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen"), das außerdem auch für die Eile vorgeschrieben ist (Figaro Nr. 4 Susannes: „Aprite presto", Don Giovanni Nr. 14 Masettos: „Presto, presto, pria che ei venga"). In Wutscenen finden wir auch Molto allegro (Don Giovanni Nr. 1 Leporellos: „Notte e giorno faticar"), Allegro agitato (die schon häufig zitierte Armindaarie aus der Finta giardiniera Nr. 13) und Allegro con brio (Entführung Nr. 3 Osmins Wutarie).

Das zugesetzte moderato bringt mehr Gefühlsmäßiges, wie wir schon beim Andante moderato sahen. Beim Allegro ist es ziemlich selten (in den frühen Werken wenig charakteristisch, im Don Giovanni im nachkomponierten: „Per queste tue manine" Leporellos). Unter Moderato selbst treten Gefühlsergüsse auf (Figaros: (Nr. 26) „Aprite un po' que gl' occhi").

Maestoso ist die Bezeichnung fast aller Akkompagnato-Rezitative. Große dramatische Bewegungen, aber auch gewaltige Erscheinungen und mystische Vorgänge treten unter dieser Bezeich-

nung auf. (Die Zauberscene Colas' aus „Bastien und Bastienne" (Nr. 10 Andante maestoso), die Erscheinung der Königin der Nacht in der Zauberflöte (Nr. 4 Allegro maestoso)[16]) Fiordiligis: „Como scoglio" aus Così fan tutte (Nr. 14 Andante maestoso) und der festliche Chor aus dem Titus (Nr. 24 Andante maestoso)).

(Es sollte hier kein Katalog aller in Mozarts Opern vorkommenden Bezeichnungen aufgeführt werden, sondern über die einfache Langsam- und Schnellbedeutung hinaus die Logik des Komponisten bei der Anwendung bestimmter Vorzeichnungen aufgezeigt werden.)

Das bekannte Selbst z i t a t aus Mozarts Opern mag erwähnt sein. In die Tafelmusik (Don Giovanni zweites Finale) flocht Mozart noch während der Proben zum Don Giovanni in Prag neben anderen Zitaten aus zeitgenössischen Opern (das Zitat aus „Cosa rara") den in Prag so beliebten ‚Schlager' aus dem Figaro: „Non più andrai farfallone amoroso" (Figaro Nr. 9) ein. Die Parodierung — Don Giovanni und Leporello lassen sich's dabei gut schmecken — wird ihre Wirkung auf das Publikum gewiß nicht verfehlt haben.

In der „Finta semplice" (Nr. 7) wird die B-dur-Arie aus der Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 8) benutzt und erhält einen anderen Text (Schuldigkeit des ersten Gebots: „Manches Übel will zuweilen, eh' es kann der Balsam heilen, erstlich Messer, Scher' und Glut"; Finta semplice: „Cosa ha mai la donna indosso che mi piace tanto"). Abert sagt, Mozart habe sich dieses Stückes seines weichen Ausdrucks wegen bedient, da er mit der trottelhaften Figur des verliebten Polidoros wenig anzufangen wußte.

Eine Symbolisierung durch Sinndeutung einer F o r m ist auf verschiedene Weise möglich: Durch eine bestimmte Form selbst, wie wir schon anführten, durch eine Gegenüberstellung und durch eine Wiederholung.

In der Entführung aus dem Serail (Quartett Nr. 16) wird Blonde in ihrer schelmischen Art durch den 12/8 Takt gegen die Viertel Konstanzes, Belmontes und Pedrillos abgesetzt. Erst bei der allgemeinen Versöhnung stimmt sie in den Ton der anderen mit ein.

Pedrillos Arie aus der Entführung: „Frisch zum Kampf!" (Nr. 13) stellt zwei gegensätzliche Themen nebeneinander: Das Kampfesmotiv mit vollem Orchester und das Motiv des feigen Tropfes mit kläglichem Streicherstakkato. Als Pedrillo sich endlich zum Streit entschlossen hat, tönt in der Coda aus dem Orchester das zimperliche Feigheitsmotiv hinterher. Pedrillo nimmt es dann noch einmal auf, ringt sich aber doch zu einem heroischen Schluß durch. Die beiden, durchaus sprechenden Motive legen in ihrer Gegenüberstellung so recht Pedrillos „Heldenmut" dar.

[16]) Ebenso auch der als Vorbild nachzuweisende Sonnenaufgang in Bendas „Ariadne auf Naxos".

Ein Vergleich des Duettino Nr. 7 und der Arie Nr. 13 aus dem Don Giovanni ergibt, daß beide Stücke denselben Aufbau haben. An das lockende 2/4 Andante schließt sich ein kurzer 6/8 Teil an, der das letzte Widerstreben bricht. Don Giovanni steigt, um Zerline vollends kirre zu machen, in ihre bäuerliche Welt (Orgelpunkt im Anfang des 6/8 Teils) hinab (Abert). Zerline wendet dann (Arie Nr. 13) dieselben Mittel an, um ihren geliebten Masetto zu versöhnen. Sie hat von Don Giovanni gelernt, wie man überredet und verführt.

Die Arie des Publio (Titus Nr. 16) und des Annio (Titus Nr. 17) weisen dieselben melodischen Anfänge in der Singstimme auf. Eine Erklärung dafür läßt sich leicht finden. Beide sind erschüttert über den Verrat ihres Freundes Sexto an Titus.

Don Giovanni beginnt seine Werbung im Terzett (Don Giovannni Nr. 16): „Discendi o gioja bella" und in der folgenden Canzonetta (Nr. 17) mit derselben Melodiewendung. Das Werben ist Don Giovanni zur Gewohnheit geworden und er hält sich offenbar dabei an bewährte melodische Wendungen.

Über die die einzelnen Parteien zusammenhaltenden Stile und Rhythmen in der Zauberflöte wurde schon gesprochen. Auch das „Leitmotiv" aus Così fan tutte wurde bereits genannt.

Die Ritornelle werden vom Figaro an sinnvoll in das Geschehen eingegliedert. Das lange Vorspiel zur Arie der Gräfin (Figaro Nr. 10) führt uns ihr langes Leiden vor Augen. Die Introduktion der Zauberflöte malt die Schrecken, die Tamino durchmacht, bevor er auf die Bühne stürzt und in sein „zu Hilfe" ausbricht. Papagenos ganze Arie wird erst vom Orchester gespielt; denn Papageno kommt allmählich auf die Bühne spaziert (Crescendo im Orchester gegen den Schluß des Vorspiels).

Haas führt einige T h e m e n z u s a m m e n h ä n g e zwischen Mozarts Werken an, die aber wenig Symbolisches bringen. Er spricht dabei von Melodiekeimen, die später aufgehen. Erwähnt sei nur das D-dur-Thema des Quartetts Nr. 16 aus der Entführung, das dem Andante-Thema (auch in D-dur, aber im 3/4 Takt) der Registerarie (Don Giovanni Nr. 4) entspricht. Abert nennt es ein Allerweltsthema, das die allgemeine lebensfrohe Stimmung ausdrückt.

Auch gelegentliche Anklänge — z. B. Titus' Arie (Nr. 6): „Del piu sublime soglio l'unico frutto è questo: tutto è tormento il resto" an Sarastros (Zauberflöte Nr. 15): „In diesen heilgen Hallen", begründbar mit der „Clemenza" des Titus, die ihn in Sarastros Nähe rückt, und Idamantes: „Colpa è vostra, o Dei tiranni" (Allegroteil aus Idomeneo Nr. 2) an Donna Annas: „Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lascia fugir mai" (Don Giovanni Nr. 1), erklärbar aus einer ähnlich aufgebrachten Stimmung Beider — sind zu nennen. Don Giovannis Werbung („Là ci darem la

mano" Don Giovanni Duettino Nr. 7) bringt genau denselben Quartsprung in der Melodik wie Guglielmos: „Il core vi dono bell' idolo mio" (Così fan tutte Duetto Nr. 23).

Luthy weist ebenso Tonarten-Zusammenhänge zwischen ähnlichen Personen nach. Es sind aber auch oft Personengruppen durch verwandte Tonarten zusammengefaßt. Abert sagt über die Zauberflöte: ‚Die Tonart des mystischen Grundgedankens ist Es-dur, die der Priesterwelt F-dur, die der feindlichen, lichtlosen Mächte C-moll, während der heiteren Welt der komischen Personen G-dur vorbehalten ist. Die Tonart des Schmerzes ist G-moll. An den Höhepunkten treten die Vertreter der beiden feindlichen Mächte aus deren Sphäre in schärfere Tonarten über, wie die Königin nach D-moll und Sarastro nach E-dur.'

Auch in Così fan tutte lassen sich so rote Fäden ziehen. C-dur ist die Tonart der Treue, G-dur die des Galanten und des Buffonesken, D-dur die der sinnlichen Lebensfreude, A- und E-dur die der Liebe (E-dur ist als seltene Tonart auch für das Komische gebraucht). Die B-Tonarten stehen im Zusammenhang mit den symmetrisch liegenden — d. h. von C gleichweit entfernten (Luthy nennt sie symmetrisch und weist diese Zusammenhänge nach) — Kreuz-Tonarten. Also wird F-dur G-dur ähnlich sein, B-dur D-dur, Es-dur A-dur und As-dur E-dur. Das erhellt auch daraus, daß Alfonso seine Nummern in E-dur (Così fan tutte Nr. 2) und As-dur (F-moll) singt (Così fan tutte Nr. 5). Die B-Tonarten sind aber immer um eine Schattierung dunkler und gefühlstiefer (Ombrascenen in Es-dur, Liebesarien meist in A-dur, aber auch in Es-dur, wenn irgend ein Schmerz hinzukommt). Auch in den anderen Werken ist eine mehr oder weniger deutliche Tonartengruppierung zu erkennen, aber sie ist hier — soweit sie nicht durch die Tonartencharakteristik selbst bestimmt ist — oft getrübt durch Konvention oder Anpassung an die umliegenden Tonarten.

Ein sehr schönes Beispiel für den Tonartenverlauf gibt uns Elektras Arie: „Tutte nel cor vi sento furie del crudo averno" (Idomeneo Nr. 4). Die Tonart der Arie ist D-moll, aber die Reprise steht in dem ganz entfernten C-moll. Was Mozart später bei der Entführung über den Tonartenverlauf in Osmins Wutarie sagt, trifft auch schon hierfür zu. Elektra versteigt sich in eine solche Erregung, so daß, analog der Briefstelle, die Musik sich nicht mehr kennen darf. Deshalb hat Mozart hier die Wiederholung in einer ganz fremden Tonart gebracht.

Dur- Moll-Umfärbungen, wie sie in der Romantik später so häufig sind, sind mir bei Mozart mit symbolischer Bedeutung nur einmal begegnet. Susannes Angstmotiv (Figaro Nr. 7: „Che mina me meschina") erscheint bei ihrem Erwachen aus der geheuchelten Ohnmacht in Dur wieder.

Schließlich sind noch die Ensemblesätze, soweit sie nicht schon erwähnt wurden, zu besprechen. Wie schon oben ge-

sagt, bedient sich Mozart dabei meist allgemeiner Symbole, die die ganze Scene durchlaufen und einen bestimmten Ausdruck festhalten. Unter dem Abschnitt Klangsymbolik werden wir diese Erregungsmotive anführen. Hier soll davon die Rede sein, wie Mozart manche Personen aus dem Ensemble hervorhebt oder ihnen die Führung vor anderen zuerteilt.

Die Jugendopern haben wenig Ensembles. Nur die Finales führen mehrere Personen zusammen. Die Duette beschränken sich meist auf eine Gegenüberstellung der beiden Personen, also gewissermaßen ein Nacheinander zweier Arien oder auch ein Wechselgespräch gleichgesinnter Personen. Die anderen Ensembles vereinigen entweder einige Gruppen oder teilen das Geschehen wieder in ein Nacheinander auf. Erst seit der Entführung treten deutliche Unterschiede zwischen den einzelnen Personen auch beim gleichzeitigen Singen auf.

Osmins und Blondes Duett (Entführung Nr. 9 Andanteteil) gibt Blonde die kolorierte Melodie — Osmin singt sie unverziert — und malt so den Wortschwall, mit dem sie den verliebten Osmin bezähmt.

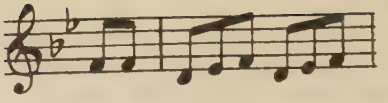
Vom Figaro an zeigt sich Mozart als Meister der Charakterisierung auch in den Ensemblesätzen. Jede Person spricht eine ihrer Seelenverfassung angemessene Tonsprache.

Das Terzett Susannes, Almavivas und Basilios (Figaro Nr. 7) scheidet die drei Personen scharf voneinander. Susannes Ängstlichkeit ist durchgehend durch ihren pausenzersetzten Gesang ausgedrückt, Almaviva beharrt auf einer kurzen, entschlossenen Ausdrucksweise, die er nur mit Basilio zusammen bei der Sorge um Susanne verläßt. Basilio behält fast stets den unterwürfigen und verlogenen Ton mit dem Rhythmus: bei.[17])

Das Terzett Nr. 13 gibt dem Grafen die Führung, Susanne ist ähnlich wie die ängstliche Gräfin, der sie helfen will, gezeichnet.

Das erste Finale (Nr. 15), ein Meisterwerk dichterischer und musikalischer Gestaltung, trennt gleich im Anfang den Grafen Almaviva (punktierte Rhythmen für seinen Zorn) und die Gräfin (abgerissene Melodik für ihre Angst) voneinander. Kichernd tritt dann Susanne aus dem Kabinett, während die Gräfin und der Graf in kurzen Phrasen ihr Erstaunen kundgeben. Bei dem Auftreten Antonios werden die Gräfin, der Graf, Susanne und Figaro musikalisch zusammengeschlossen, dann aber tritt der Graf mit seinen Fragen aus dem Ensemble heraus und schließlich übernimmt Figaro, unterstützt von der Gräfin und Susanne, die Führung. Die ganze Scene mit Antonio wird durch das pochende Orchestermotiv

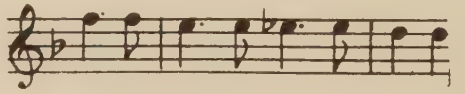
[17]) Abert sagt, das sei typisch italienische Buffomelodik zum Ausdruck unterwürfiger Angst. Vgl. Piccinis „Viaggiatori" (II, 8).

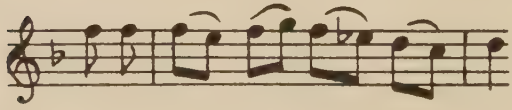


beherrscht. Nach dem Erscheinen Marzellines und Basilios steht die Figaropartei (Figaro, die Gräfin und Susanne) der Partei des Grafen (Graf Almaviva, Marzelline und Basilio) geschlossen gegenüber. In der Stimmbehandlung sind sie aber nicht sehr unterschiedlich symbolisiert, es wird nur die allgemeine Kampfesstimmung ausgedrückt. (Figaropartei: „Certo un diavol dell' inferno", Partei des Grafen: „Qualche nume a noi propizio".)

Das letzte Finale, das die tollsten Verwechselungen bringt, ist mehr auf die äußere Wiedergabe angelegt. Abert sagt, Mozart hat nach italienischem Vorbild der Situation und der schauspielerischen Aktion hier den Vorrang gegeben. Die maskierten Personen behalten denn auch ihren bisherigen Singstil bei, und die Musik hält wieder mit allgemeiner Symbolik die Scenen zusammen.

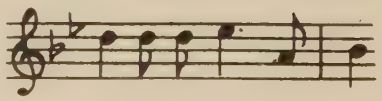
Die Introduktion zum Don Giovanni stellt drei Personen in ganz verschiedenen Situationen nebeneinander auf die Bühne. Donna Anna ist entschlossen, sich an ihrem Verführer zu rächen (im Anfang die punktierten Rhythmen, dann später die gleichbleibende Chromatik ihrer Melodik



und

),

Don Giovanni zeigt gleichfalls Entschlossenheit, um die ihm Lästige los zu werden, Leporello steht etwas abseits vom Geschehen, er denkt nur an die unangenehmen Folgen, die sich für ihn daraus ergeben können (die Achtelbewegungen auf: „Stà a veder che il malandrino mi farà precipitar" zeigen an, daß ihm ängstlich zumute ist.)

Das Quartett Nr. 9 gibt das Mitleid, das Donna Anna und Don Oktavio mit Donna Elvira empfinden, in der die ganze Scene durchlaufenden Schlußphrase



wieder. Elvira liegt entschieden die Führung ob. Sie will in leidenschaftlicher Singweise das Paar Don Oktavio und Donna Anna von Giovannis Heuchelei überzeugen. Don Giovanni versucht anfangs durch List (die punktierten Achtel des: „La povera ragazza è pazza, amici miei, lasciate mi con lei, forse si calmerà" klingen recht entschlossen), dann aber durch direkte Verhandlung mit Donna Elvira (das Sechzehntelflüstern: „Zitto, zitto, che la gente si raduna a noi d'intorso") sich aus der Affäre zu ziehen. Aber Donna Elvira begegnet ihm in demselben Ton nur „coram publico" (Abert) und behält auch weiterhin die Führung.

Im ersten Finale, das im Anfang leitmotivisch von Masettos Trompetenmotiv durchzogen wird (am Anfang in den Trompeten, dann — kleinlaut, sagt Abert — in den Flöten und schließlich diminuiert in den Geigen , seine Macht über Zerline ist nicht eben groß) ist Donna Elvira wieder von Donna Anna und Don Oktavio getrennt. Sie verlangt leidenschaftlich nach Rache (Adagio B-dur: „Vendi chi il giusto cielo il mio tradito amor"), während die anderen nur um ein gutes Gelingen ihres Anschlages bitten („Protegga il giusto cielo il zelo del mio cor").

Sehr aufschlußreich ist das Terzett Nr. 16 aus dem Don Giovanni. In Elvira ist durch Don Giovannis Werbung die alte Liebe erwacht, sie bittet den Himmel um Beistand, daß sie sich Don Juan wieder anvertrauen kann. Leporello singt ihr rührendes: „Deh, proteggete oh Dei" aus Mitleid mit, aber kurz vorher muß er doch lachen, wie Donna Elvira den Verführungskünsten seines Herrn ins Netz geht. Hart nebeneinander stehen Don Giovannis gefühlvolles Werben und Leporellos Buffolachen. Ebenso hat Mozart am Schluß des Terzetts neben Elviras und Leporellos schon erwähntes: „Proteggete oh Dei" Don Giovannis Eigenlob: „Più fertile talento" gesetzt.

Im Sextett Nr. 20 hat wieder Donna Elvira die Führung. Sie bittet mit ihrem leidenschaftlichen, vom Streicherunisono unterstützten: „E mio marito! Pietà, pietà" um Gnade für den vermeintlichen Don Giovanni (in Wirklichkeit aber Leporello). Leporello plappert seine Angst wieder in schnellen Achteln daher.

Das zweite Finale (Allegro assai) läßt wieder die Gegensätze hart aufeinander prallen: Elviras atemlose Melodik, die den letzten Versuch macht, Don Giovanni zu überreden, Don Giovannis höhnische Antworten und schließlich sein Toast auf die Frauen — fast im Tone eines Gassenhauers (Abert) mit Oktavverdoppelungen der Geigen —, daneben Leporello, aber nur betrachtend und mit selbständiger Melodik.

Zur Andeutung der festlichen Verwirrung (Imbroglio) sind im ersten Finale ein Menuett (3/4 Takt, ein Kontretanz (2/4 Takt) und ein Walzer (3/8 Takt) gegeneinander geführt, wobei auch das Stimmen der drei Orchester nicht vergessen ist.

Ähnlich wie wir oben sahen, läßt Mozart Scherz gegen Ernst im Terzett Nr. 16 aus Così fan tutte treten. Guglielmo und Ferrando lachen über Don Alfonsos bisher noch nicht geglückten Plan, sie von der Untreue ihrer Geliebten zu überzeugen, dieser versucht sie mit anfangs erregter, dann aber ernster, gemessener Melodik zu beruhigen, damit das ganze Spiel nicht vorzeitig abgebrochen wird.

Beim Abschiedsquintett (Nr. 9) ist das Lachen bei Alfonso, während die Paare rührend melodischen Abschied voneinander nehmen.

In den Gesängen der drei Damen in der Zauberflöte hat Abert verschiedene Charaktere festgestellt. Die dritte Dame ist dabei mit mehr Gefühl ausgestattet; allerdings ist das wohl auch durch ihre Rolle als Unterstimme bedingt.

In ihrem Quintett mit Tamino und Papageno (Nr. 12) ist dessen Schwanken köstlich ausgedrückt. Die drei Damen behalten ihren geschwätzigen Ton wie Tamino den ernsten (punktierte Rhythmen) bei. Papageno läßt sich von den drei Damen anstecken („Wie? was? sie soll im Tempel sein?", dann „das wär' beim Teufel unerhört") aber verfällt schließlich auch in Taminos lehrhaften Ton.

Im Terzett Vitellias, Publios und Annios (Titus Nr. 10) treten Vitellias abgehackte Phrasen (sie hat Sexto soeben zum Sturze Titus' angestiftet und erfährt jetzt von den beiden ahnungslosen Publio und Annio, daß sie Titus' Gattin werden soll) gegen die in ruhiger Betrachtung der Wirkung ihrer Botschaft verharrenden Publio und Annio.

Wir haben hier nur die wichtigsten Beispiele wiedergegeben; denn ein noch tieferes Eingehen auf Einzelheiten würde auf eine Untersuchung der Textgestaltung hinauskommen, an die sich gerade die frei aufgebauten Ensemblesätze eng anschließen. In wie weit Mozart selbst daran beteiligt war, läßt sich aber nicht genau nachweisen, obwohl seine Mitarbeit durch Belege einwandfrei erwiesen ist.

Klangsymbolik.

Unter der Bezeichnung Klangsymbolik führen wir zuerst die Instrumente an. Im klassischen Orchester haben die Streicher die führende Rolle inne. Dazu treten je nach den Erfordernissen Bläser hinzu, oft zur Verstärkung beim Tutti oder auch mit ge-

haltenen Tönen. Beim frühen Mozart sind es meist nur einzelne Bläser, die sich dann mit sehr charakteristischer Wirkung den Streichern zugesellen. Vom Idomeneo an übernimmt Mozart auch die Klarinette, deren Orchesteranwendung er in Mannheim kennengelernt hatte. Später wird die Instrumentation dichter, die Bratschen werden gern geteilt — wie es in Wien Brauch war —, die Bläser gruppenweise zusammengeschlossen oder erscheinen überhaupt in der Art einer Bläserserenade allein. (Così fan tutte Nr. 21 das Duett mit Chor in der Barke und die Tafelmusik im zweiten Figarofinale.) Auch treten einzelne Instrumente konzertierend mit der Singstimme auf (im Il re pastore Nr. 10 die charakteristischen Englischhörner und eine Violine, im Idomeneo Flöte, Oboe, Fagott und Horn in Ilias wunderschöner Arie: „Se il padre perdei").

Natürlich haben die einzelnen Opern oder auch die Werke einer Epoche (z. B. die frühen italienischen Opern) ihren Werkstil und eine dementsprechende Instrumentation. Die kleinere Besetzung der frühen Werke erwähnten wir bereits. Der espressive Stil des Idomeneo steigert das Aufgebot ganz bedeutend; nicht nur die Massen- und Chorscenen, die auch vorher schon mit mehr Instrumenten bedacht wurden, sondern auch die außerordentlich erregten Einzelnummern weisen jetzt ein großes Instrumentarium und eine dichte Instrumentation auf. Die auf sinnliche Wirkung eingestellte starke Klanglichkeit des Don Giovanni findet sich auch in einigen Nummern des Figaro. Die Zauberflöte schließt Stimmen und Orchester mehr zu einem Klangkörper zusammen, und es werden durch gleiche Klangfarben symbolische Brücken geschlagen. In Così fan tutte ist bei wieder kleinerer Besetzung hauptsächlich auf klangliche Schönheit Wert gelegt, die ja der Hauptreiz dieser Oper ist.

Wenden wir uns nun der Anwendung der Streichinstrumente und dabei zuerst den Violinen zu. Da diese die eigentlichen Träger des musikalischen Geschehens sind, fällt ihrem Klang an sich weiter keine symbolische Bedeutung zu. Erst bei besonderer Spielart erscheinen sie mit bestimmter Symbolik.

Stakkato gesetzte Streicher geben meist eine innere Erregung wieder. (Idomeneo Nr. 4 Elektras: „Chi mi rubò quel core", Idomeneo Nr. 29 Elektras: „Ceraste serpenti" die Begleitung der zweiten Violinen und Bratschen, Don Giovanni Introduktion Donna Annas: „Gente! Servi!" und erstes Finale Donna Elviras: „Bisogna aver coraggio, o amici miei, ei suoi misfatti rei scoprir" die Streicher-Stakkati in Oktaven, Zauberflöte Nr. 5 Unisono der Streicher auf: „Bekämen doch die Lügner alle", Titus Nr. 1 Stakkatofigur nach Sextos: „Già il tuo furor m'accende", Titus Nr. 11, als aus dem Capitol das Feuer hervorbricht, alle Streicher Stakkato.)

Das Tremolo wird ganz allgemein für jeden Schrecken gebraucht (Zauberflöte Introduktion für die erregte Situation das wallende Tremolo in der Begleitung, ebenso im Terzett Nr. 16 des Idomeneo im Allegro con brio auf die Worte: „Deh cessi il scompiglio", Entführung Nr. 6: „Und mir schwimmt mein Aug' in Tränen"; das harte Tremolo sehr häufig in Rezitativen und überall da, wo eine Aufregung eintritt, z. B. Zauberflöte Arie der Königin der Nacht (Nr. 14): „Der Hölle Rache kocht in meinem Busen" oder Titus Nr. 18: „Quello di Tito è il volto . . . or ei mi fà tremar", um nur einiges aus den überaus zahlreichen Belegen herauszugreifen).

Pizzikato und con sordino tritt bei Mozart meist zugleich auf. (Im Lucio Silla in der Ombrascene (Nr. 6) sordinierte Violinen, die Bässe pizzikato; für sehr weiche Stimmungen in der Entführung (Nr. 4) Bässe und Bratschen pizzikato und die Violinen mit Sordinen auf Belmontes: „Ist das ihr Lispeln"; ebenso im Don Giovanni (Nr. 22) bei Don Oktavios: „Il mio tesoro intanto andate".)

Das Pizzikato allein finden wir im Figaro (Nr. 26) in den Bässen bei Figaros Worten: „Son streghe che incantano per farci penar", wo es das Unheimliche in der Macht der Frau ausdrückt. Eine unheimliche Spannung liegt auch über dem Gebet Idomeneos und des Priesters (Idomeneo Nr. 26), die Streicher bleiben durchgehend pizzikato.

Mit rokokohafter Wirkung tritt das Pizzikato in der Zauberflöte (Nr. 5) auf, wo die drei Knaben Pamina und Papageno von den drei Damen als ihre Führer geschildert werden.

Harpeggierte Akkorde der Streicher bedeuten stets Entschlossenheit. Namentlich kräftige Schlüsse bringen sie gern. (Entführung Nr. 7 Terzett Belmontes, Pedrillos und Osmins: „Marsch! . . . Platz!", Figaro Nr. 7 für des Grafen: „Tosto andate", Zauberflöte zweites Finale Paminas Todesentschluß: „Dies Eisen töte mich", dann auch im Don Giovanni Nr. 4 in Leporellos Registerarie zur Charakterisierung der: „Grande maestosa".)

Das Eintreten der Begleitfigur in den Streichern bringt meist eine Steigerung (z. B. Idomeneo Nr. 2 Idamantes: „Ne' tuoi lumi il leggo . . ." mehr ins Gefühlsmäßige, Figaro Nr. 15 als der Graf Almaviva Figaro nach dem Briefchen ausfragt, ins dramatisch Bewegte).

Noch mehr zur Spannung trägt die Triolenbegleitung bei. [Idamantes eben erwähnte Arie bringt etwas später bei den Worten: „Ma me' l dica il labro almeno", die eine Steigerung dem vorigen (s. o.) gegenüber bedeuten, Stakkatotriolen, im ersten Finale der Zauberflöte begegnen uns Triolen in der Begleitung bei

Taminos: „Ihr holden Knaben, sagt mir an, ob ich Pamina retten kann", und ein wenig später auf Paminas Ruf: „Holder Jüngling", in der Introduktion zum Don Giovanni treten nach der Verwundung des Komthur auch Triolen ein, die die ganze Scene hindurch anhalten, Erregung spiegeln auch die Triolen in Alfonsos: „E voi ridete?" (Cosi fan tutte Nr. 16) wieder, im Figaro Finale treten Triolen stets als Erregungsfiguren auf (zweiter und vierter Akt)].

Die Finta giardiniera führt im Text der Arie (Nr. 3) des Podesta die einzelnen Instrumente mit ihrem Klangcharakter an. Der Bratschenklang wird dabei als düster bezeichnet. (Es bleibt allerdings zu bedenken, daß das Original, das nicht erhalten ist, italienischen Text hat und die Abschrift nur deutsch textiert ist.[18]) Sonst wurde überall der Originaltext berücksichtigt.) Es ist mir aber keine weitere Stelle aufgefallen, wo die Bratsche mit dieser Bedeutung angewandt wurde. Von der Teilung der Bratschen sprachen wir schon; sonst werden sie ihrer Stimmlage entsprechend gelegentlich unison mit den Bässen oder auch den Violinen geführt, ohne daß sich jedoch eine symbolische Bedeutung damit verbindet. In der Kirchhofsscene im Don Giovanni (Nr. 24) führen sie vorübergehend selbst den Baß, — es ist wie ein Wetterleuchten in der hochgespannten Scene, — die Violinen schieben sich darüber mit eigenartigen Vorhalten ineinander.

Das Violoncello, das meistens den Baß mitspielt, führt hier und da auch einmal getrennt vom Baß eine eigene Stimme durch oder tritt selbst als Harmonieträger auf. Symbolischer Sinn ist auch darin kaum zu erblicken. Mozart läßt bei den Singstimmen oft im Klang entsprechende Instrumente mitgehen (bei den hohen Stimmen Flöten, Klarinetten oder Oboen und bei den tiefen Fagotte, Bratschen oder Celli). Der Instrumentalbaß wird natürlich auch den Stimmen angemessen gewählt (z. B. die drei Knaben in der Zauberflöte stets nur mit Violoncello als Baß). In dem Cellosolo in Zerlines Arie: „Batti, batti o bel Masetto" (Don Giovanni Nr. 12) will Abert das Werben Zerlines ausgedrückt sehen.

Der Vollständigkeit halber ist die Mandoline in Don Giovannis Canzonetta (Nr. 17) zu erwähnen — die Streicher werden mit Pizzikato ihrem Klang angepaßt.

Mehr Symbolisches werden wir nun bei den B l ä s e r n finden.

Die Flöte tritt in der Schuldigkeit des ersten Gebots erstmalig in der siebenten Arie auf. Das „Schildre einen Philosophen" steht im Gegensatz zu dem anderen feierlichen Geschehen, deshalb auch die Anwendung der weltlichen Flöte. In Bastien und Bastienne erscheint sie nur da, wo von der Liebe die Rede ist. Die erwähnte

[18]) Anheißer hat nach der gleichnamigen Oper Anfossis Mozarts Finta giardiniera neu textiert und die Rezitative rekonstruiert.

Arie der Finta giardiniera (Nr. 3) nennt sie lieblich; mit dieser Symbolik finden wir sie in Rokokoscenen häufig (z. B. Idomeneo Nr. 19 Ilias: „Zefiretti lusinghieri"). Continos überaus sinnliche Arie (Finta giardiniera Nr. 15) bringt geteilte Flöten. In der Zaide (Siziliano Nr. 8: „O selige Wonne") werden die Flöten ebenfalls geteilt gebraucht. Im Don Giovanni sind sie mit ihrem sinnlichen Klang fast ständig Begleiter Don Juans. In Così fan tutte müssen sie zu Gunsten der Klarinetten etwas zurücktreten, kommen aber im ersten Finale als Verkünder der Koketterie der beiden Damen mit rollenden Terzengängen zu ihrem Recht.

In der Entführung drücken die Flötenläufe unison mit den Violinen das Seufzen Belmontes aus (s. die S. 10 zitierte Briefstelle).

In der Zauberflöte gerade erscheinen Flöten nicht sehr häufig. (Taminos: „Wie stark ist nicht dein Zauberton" im ersten Finale und der Marsch während der Feuer- und Wasserprobe im zweiten Finale als Solo.) Bei ihrer Erwähnung im Text ist sie auch im Chor Nr. 6 der Thamosmusik mit einem Solo bedacht.

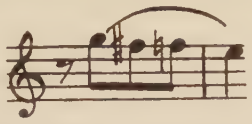
Die scharfe Höhe der Flöte tritt für eine ganz andere Symbolik ein (Zauberflöte Terzett Nr. 6 Monostatos' Haß, im Idomeneo häufiger: Nr. 4 Elektra ruft die Furien zur Rache auf, Nr. 29 wieder ist von den Furien und der Höllenpein die Rede, ebenso erscheint die Flöte im D-moll-Teil des ersten Don Giovanni Finales).

Mit dem Piccolo zusammen gibt sie im sempre pianissimo und Stakkato Monostatos' lüsterne Mondscheinscene: „Alles fühlt der Liebe Freuden" wieder.

Das Piccolo finden wir sonst noch in der Sturmscene des Idomeneo (Nr. 17) und mit Schlagzeug und anderen Geräuschinstrumenten zusammen überall in der Entführung (Janitscharenmusiken und Osmins Wutarien).

Zur Vollständigkeit sei auch Glockenspiel und Panflöte aus der Zauberflöte genannt, die zum Bestand einer echten Märchenoper gehören.

Die Oboe hat nicht so fest umrissene Ausdrucksgebiete wie die Flöte. Ihre Mitwirkung im Orchester ist schon älter und vertrauter, und ihr Klang wird deshalb nicht so gewogen. Ihrer alten Bedeutung als Freiluftinstrument teilt Mozart keine Symbolik zu. Wenn nicht die Streicher einen lyrischen Satz allein zu spielen haben, so ist die Oboe in den frühen Werken überall mit dabei. In der Zaide (Nr. 3) konzertiert sie mit dem Fagott zusammen solistisch über den sordinierten Streichern. Zaide singt ihr „Ruhe sanft" für den gequälten Gomatz dazu. Im Don Giovanni (Nr. 2) hilft die Oboe Don Oktavio die aufgelöste Donna Anna trösten. Über ihren Septimenschritt dabei werden wir noch später zu sprechen haben. In der Zauberflöte (Introduktion) verkündet sie

sogar die Liebe, die die drei Damen zu Tamino gefaßt haben, mit ihrer kleinen chromatischen Figur  .

Am Schluß der Don Giovanni-Introduktion sendet sie dem erschlagenen Komthur mit Flöten und Fagott zusammen eine Trauermusik nach. Im Verein mit Trompeten nimmt die Oboe auch ein kriegerisches Gewand an (z. B. Pedrillos Arie: „Frisch zum Kampf" Entführung Nr. 13).

Das Englischhorn begegnet uns nur zweimal in Mozarts Opern, und zwar in der Finta semplice (Nr. 9) mit Hörnern da caccia für eine Echoscene und im Il re pastore (Nr. 10) konzertierend mit einer Violine (Amintas gefühlstiefes: „L' amerò sarò constante").

Sehr selten und ungemein charakteristisch sind die Bassethörner mit ihrem düster geheimnisvollen Klang angewandt. Die nachkomponierte Arie der Gräfin aus dem Figaro: „Al desio, di chi t' adora" malt mit den Bassethörnern den Schmerz der Verlassenen. Ebenso charakterisieren in der Zauberflöte die Bassethörner Paminas tiefzerknirschtes: „Herr, ich bin zwar Verbrecherin". Auch der mystischen Priesterwelt (Zauberflöte Nr. 9 Marsch der Priester) und Sarastros Isis und Osiris Arie (Zauberflöte Nr. 10) geben sie ihr Gepräge. Im Titus begleiten sie mit Chromatik Vitellias Todesqualen (Titus Nr. 23: „Non più di fiori vaghe catene discenda Imene ad intrecciar . . . veggo la morte ver me avanzar").

Klarinetten reiht Mozart, wie schon erwähnt, erst beim Idomeneo ins Orchester ein. Sie werden sehr sparsam, dann aber mit um so größerer Wirkung verwendet. Im Idomeneo erscheinen sie in Idamantes Arie (Nr. 2) mit den anderen Bläsern zusammen und geben die allgemein erregte Situation (Götteranklage) wieder. Das nächste Mal treffen wir sie erst im Siziliano-Chor: „Placido il mar" (Nr. 15), dem Rokokoidyll. Das dritte und letzte Mal sind sie in Elektras Zefirettenarie im Idomeneo (Nr. 19) vorgezeichnet.

Liebe, weiche Stimmungen und Gefühle sind die bevorzugte Ausdruckssphäre der Klarinette.

Belmontes: „Hier soll ich dich denn sehen" führt die Klarinette das erste Mal in der Entführung an. In seiner Arie: „Wenn der Freude Tränen fließen" (Nr. 15) treffen wir sie dann wieder. Hier ist der Schmerz Belmontes der Anlaß zu ihrer Verwendung. Am Schluß der Entführung helfen die Klarinetten nur den allgemeinen Lärm (Osmins Wutausbrüche) verstärken.

Von Liebe singen sie im Figaro (Nr. 6) in Cherubins schmachtender Arie: „Voi che sapete . . .", in der Arie der Gräfin (Nr. 10): „Porgi amor, qualche ristore al mio duolo" geben sie ihre Seufzer

wieder. Im Don Giovanni erscheinen sie ohne Oboen bei Elviras Balkonarie (Terzett Nr. 16).

Weiter benutzt Mozart Klarinetten in der Zauberflöte (Introduktion Auftreten der drei Damen, weich abgesetzt gegen das vorherige dramatische Geschehen, in Taminos Bildnisarie und im zweiten Finale beim zuversichtlichen Gesang der drei Knaben: „Bald prangt den Morgen zu verkünden") und im Titus (Nr. 9 Sextos Liebesarie mit obligater Klarinette).

Das Fagott ist der Humorist im Orchester und begleitet deshalb stets Papageno bei seinen Angst- und Buffoscenen (z. B. Zauberflöte erstes Finale: „O wär' ich eine Maus" und Quintett Nr. 5: „Hm Hm Hm"). In Zerlines Arie (Don Giovanni Nr. 19) tritt es auf, als Zerline wie ein Doktor ihr Heilmittel anpreist.

Aber auch „Gefühle" sind dem Fagott nicht fremd (im Figaro Nr. 15 bittet es mit dem Grafen Almaviva die Gräfin um Verzeihung: „Lo v'amo! Ve l'giuro", ganz melodiös gibt es sich in der Finta Giardiniera (Nr. 18) in Ramiros Liebesarie). In der Zaide (Nr. 13) malt es in hoher Lage und mit Chromatik zusammen mit den Oboen des Tigers ‚verstellte Zärtlichkeit'.

Sehr häufig ist es aber neben seiner Baßrolle für den Ausdruck des Traurigen und Klagenden verwandt. (Zaide Nr. 2 Gomatz' Seufzer, Zauberflöte Nr. 4 die Klage der Königin der Nacht, und schließlich das dolce des Fagotts im Idomeneo Nr. 29 auf Elektras Todesgedanken.

Zusammenfassend ist noch zu besprechen, welche Symbolik den vereinigten Holzbläsern zukommt. In Ilias Es-dur-Arie (Idomeneo Nr. 11) sind, mit Abert zu sprechen, die Bläser die Verkünder der Herzenswünsche Ilias. („Tu padre mi sei.") In der oben angeführten Arie der Gräfin aus dem Figaro (Nr. 10) klagen Klarinette und Fagott mit der Gräfin.

Wie ein Gebet klingt das Adagio der Bläser im ersten Don Giovanni-Finale („Protegga il giusto cielo"). Als sich Don Giovanni wieder faßt (ebenfalls erstes Finale), nachdem sich seine verkleideten Gegenspieler demaskiert haben und seine Taten nun durchschaut sind, treten sogleich die Bläser wieder hervor, die überhaupt überall im Don Giovanni die Kavaliersnatur Don Juans symbolisieren. E. Th. A. Hoffmann will auch in dem Schluß des D-dur-Themas der Ouvertüre diesen Charakterzug Don Giovannis erblicken.

Was wir bei der Anwendung der hohen Flötenlage bemerkten, läßt sich auch auf alle Holzbläser verallgemeinern. Im Idomeneo (Nr. 29) sind hohe Bläser für Elektras verzweifelten Gesang, im Don Giovanni, kurz bevor die Hölle Don Juan aufnimmt, in der Zauberflöte (Nr. 6) für Monostatos' blinde Wut gebraucht. Im Titus (Nr. 10) geben sie Vitellias Schrei wieder („O Dio").

Die Blechbläser mit ihrem markanten Klang vertreten meist nur einen einzigen Ausdruckstypus, der aber doch nach verschiedenen Seiten ausdeutbar ist.

Trompeten und Pauken bilden fast immer eine Einheit. Kriegerische Aufzüge und Festmusiken aller Art enthalten sie, wie überall in der Opernliteratur. In der Zauberflöte (Introduktion) erscheinen sie zur Verdeutlichung der Macht der drei Damen zusammen mit der Posaune, sind hier aber wahrscheinlich ein späterer Zusatz. Den Sturm im Idomeneo (Nr. 12) malt das volle Orchester mit Pauken und Trompeten; Continos eitles Prahlen (Finta giardiniera Nr. 8: „Hier vom Osten bis zum Westen, dort vom Süden bis zum Norden ist schon längst bekannt geworden mein hochadliges Haus"), Bartolos selbstgefälliges Pathos (Figaro Nr. 4: „La vendetta"), beides wird von Pauken und Trompeten dick aufgetragen.

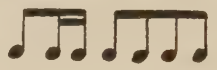
Dreimal verwendet Mozart in seinen Opern Trompeten mit Dämpfer und bedeckte Pauken. Für den Aufzugsmarsch im Idomeneo (Nr. 14) bestellt er eigens vom Vater in Salzburg die Sordinen, da es in Wien keine gibt. Durch diesen Effekt soll, wie Mozart selbst schreibt, das allmähliche Herannahen verdeutlicht werden (zum Schluß spielt das Orchester in vollem Fortissimo). Die Gebetsscene im Idomeneo (Nr. 24) bringt ebenfalls sordinierte Trompeten und bedeckte Pauken. Wie in der Zauberflöte (Nr. 8 Aufzug der drei Knaben) soll wohl damit die mystische Situation gekennzeichnet sein.

Die Pauke selbst ist ein ausgesprochenes Lärminstrument (z. B. Finta giardiniera Nr. 3: „Nun kommt ein großes Lärmen von Pauken", Zauberflöte Nr. 14 Arie der Königin der Nacht: „Der Hölle Rachen kocht in meinem Busen", Zaide Nr. 9 auf Solimans Brüllen als Triller, ebenso im Idomeneo Nr. 17 auf Rache, Figaro Nr. 17 bei des Grafen Wut sehr häufig, einmal ein vier Takte langer Paukentriller im ersten Don Giovanni-Finale, als nach der Demaskierung sich das Verhängnis das erste Mal um Don Giovanni zusammenzieht).

Die Posaune ist nur selten vorgeschrieben und behält stets den gleichen Symbolcharakter des Feierlichen, der seit jeher ihrem Klang zugeschrieben wurde. (In der Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 3) für die Rechenschaft und (Nr. 6) als Stimme des Gerichts, im Idomeneo (Nr. 28) als unterirdische Stimme das einzige Mal in der Oper drei Posaunen, im Don Giovanni als Stimme der Statue und, wie in der Ouvertüre, für den Komthur, der Rechenschaft fordert, auch im zweiten Finale; ähnlich in der Zauberflöte im dreimaligen Akkord und dann erst wieder im ersten Finale auf den Gesang der Priester: „Sobald dich führt der Freundschaft Hand", schließlich bei den weiteren Priestergesängen im zweiten Akt.)

Die Hörner haben in der Hauptsache lange Töne durchzuhalten (Grundton oder Dominante), werden zuweilen aber auch in stark kolorierter Schreibweise gebraucht (Idomeneo Nr. 11 in Ilias schon häufig zitierter Arie die Hornkoloraturen zum Ausdruck der Freude). In der Entführung (Nr. 6 Constanzes: „Ach, ich liebte, war so glücklich") halten die Hörner das B (die Oboen F) vier Takte lang aus als Symbol des früheren idealen Zustandes ohne Schmerz und Leid. Im Idomeneo (Nr. 27 Idamantes: „No, la morte io non pavento") drücken die gehaltenen Hörner die Zufriedenheit aus. In der Zauberflöte (Nr. 12 Quintett der drei Damen, Taminos und Papagenos) erscheinen die Hörner das erste Mal im Quintett bei Taminos Worten: „Willst du dein Gelübde brechen", „Stille, sag' ich" und später auf „Von festem Geiste ist ein Mann" (punktiert).

Immer ist es also etwas Festgegründetes, das der Hornklang ausdrückt.

In Leporellos Registerarie treten zu den schon erwähnten Streicherharpeggios bei der Nennung der „Maestosa" noch die Hörner mit dem Rhythmus  hinzu.

Vier Hörner schreibt Mozart für Armindas Wutarie (Finta Giardiniera Nr. 13) und in der Sturmscene des Idomeneo (Nr. 17) vor, wo sie mit dem übrigen Blech und der Piccoloflöte mehr durch ihren Geräuschcharakter hervortreten.

Mozart übernimmt mit der italienischen Schreibweise seiner frühen Opern auch deren Helden, die Kastraten. Männliche und weibliche Personen werden in gleichhoher Lage ohne Unterschiede gegenübergestellt. Von einer Symbolik kann dabei natürlich nicht die Rede sein. Bei der Finta giardiniera erwacht bereits der Dramatiker in Mozart, die ausdruckslosen Kastraten können ihm nicht mehr genügen. Der Hauptdarsteller ist ein Tenor (Contino), der alte Podesta und der Gärtner Nardo sind ebenfalls Männerstimmen. Den unglücklichen Liebhaber Ramiro verkörpert noch ein Kastrat. In Zaide, welche Einflüsse des Singspiels und vor allem des von Mozart hochverehrten Benda aufweist — „ich habe die ‚Medea' stets bei mir", schreibt er einmal — sind die Kastraten vollkommen verschwunden. Im Idomeneo ist wieder der unglückliche Liebhaber ein Kastrat. Mozart war dabei an die Bühnenpraxis gebunden und mußte auch den Sängern (hier dem Kastraten dal Prato und dem bald siebzigjährigen Raaff) einige Zugeständnisse machen. In der Entführung tritt zum ersten Male ein Tenor (Belmonte, Pedrillo steht ihm als Buffotenor gegenüber) in die Rolle des Liebhabers ein und behält sie auch weiter inne. Eine Ausnahme macht nur die Metastasianische Krönungsoper La clemenza di Tito, die Mozart auf Bestellung für Prag schrieb(außer den Männerstimmen Titos und Publios finden wir nur Kastraten).

Im Figaro fehlt der lyrische Tenor, im Don Giovanni ist es Don Oktavio, während Don Giovanni selbst gerade durch seine Baritonlage aus dem alten Buffoschema (der galante Kavalier ist dort der Buffotenor) herausgehoben wird, und so seinem Schicksal eine viel größere Tragik beigemessen wird. In Così fan tutte tritt der schwärmerische Tenor Ferrandos vor den kühleren Bariton Guglielmos. Doch sind hier die Unterschiede nicht so groß, steht doch die schöne Melodie an erster Stelle und der Dramatiker Mozart tritt zurück. Die Krone setzt dann Tamino Mozarts lyrischen Tenören auf. Titus — auch ein Tenor — ist nicht als Held, sondern als der Gütige (La ‚clemenza' di Tito) gezeichnet. Killer gibt bei Belmonte, wo die Figur des Mozart-Tenors schon im wesentlichen festumrissen ist, die Hauptmerkmale mit einer Stimmlage von g bis a′ und der Eigenart, alle gesanglichen Schwerpunkte in die Höhe zu legen, an.

Reife Männer erhalten stets tiefe Stimmen (Figaro, Graf Almaviva; Don Giovanni, der Komthur; Zauberflöte, Sarastro).

Die eigentliche Baßrolle ist aber der Baßbuffo (Entführung, Osmin; Figaros Hochzeit, Figaro und Bartolo — in Basilio sieht Killer den Charaktertenor der opera seria, der hier dann aber parodistisch gemeint wäre — Don Giovanni, Leporello und Masetto; Così fan tutte, Don Alfonso; Zauberflöte, Papageno).

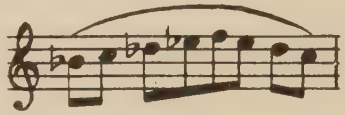
Von den Frauenstimmen seien zuerst die Bufforollen genannt (Blonde in der Entführung, aber doch mit mehr Gefühl ausgestattet, als dabei sonst üblich ist; Susanne im Figaro, ähnlich gezeichnet; Marzelline, eine echte Buffofigur, deren Arien aber im dramatischen Geschehen weiter keinen Sinn haben und bloße Verlegenheitsarien sind; Cherubin, eine Hosenrolle, früher hätte seine Stelle ein Kastrat eingenommen; in Così fan tutte die echte Kammerzofe Despina mit aller listigen Verschlagenheit und Koketterie; schließlich noch Papagena, die ebenbürtige Buffopartnerin Papagenos).

In den lyrischen Sopranen, die etwa das Gegengewicht zum lyrischen Tenor bilden, geht eine gerade Linie von Ilia (Idomeneo) über Constanze (Entführung, die Arie Nr. 11: „Martern aller Art" hat Mozart allerdings der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert) zu Pamina (Zauberflöte). Viele Wesenszüge in der Melodik und Harmonik verbinden dabei gerade Ilia und Pamina. Elektras Arien (Idomeneo) klingen in Elviras Leidenschaftsausbrüchen wieder an. Donna Anna ist ihr gegenüber mit mehr vornehmer Zurückhaltung ausgestattet. Echte Seriafiguren sind die Gräfin (Figaro) und die Königin der Nacht (Zauberflöte).

Killer macht auf Mozarts Koloraturen aufmerksam, die nicht wie sonst dazu dienen, Intervallsprünge zu erleichtern (etwa vom Grundton zur Sexte), sondern zur Melodieführung gehören.

In den frühen Opern sind die Koloraturen oft sehr sinnlos angebracht, was zum Teil auch noch auf einer Unsicherheit Mozarts

in der italienischen Sprache beruht. In der Einleitung zitierten wir bereits die Briefstelle über die Idomeneo-Arie (Nr. 12): „Fuor del mar ho un mar in seno", wo die Passagen das Minacciar ausdrücken sollen. In Osmins Baßarie (Entführung Nr. 3) läßt Mozart den Baß „schimmern", um damit der erregt schillernden Situation gerecht zu werden. In gleicher Anwendung finden wir Koloraturen in der Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 7) bei „bella minante", im Mitridate (Nr. 10) bei „Crudelta" (hier aber noch viel Sinnloses, z. B. auf „Alma" und „Pace"), im Idomeneo als instrumentale Koloratur nach „fremendo", in der Entführung, wie schon gesagt, in Osmins Wutarie, im Titus (Nr. 23) für Vitellias Qualen. Donna Annas Koloraturen im Don Giovanni (Nr. 25) spiegeln ihre große Erregung über die immer noch nicht vollzogene Rache an dem Mörder ihres Vaters wieder, ebenso auch im Duett mit Don Oktavio (Nr. 2): „Ondeggiando il cor" und im ersten Don Giovanni-Finale bei der großen Erregung aller über Zerlines Schreien die Melodiebögen



usw. Die Königin der Nacht (Zauberflöte Nr. 4 und Nr. 14) erhält für ihre aufgebrachte Stimmung kriegerische Koloraturen. Paminas verhältnismäßig sparsam verwendete Koloraturen geben ihren Schmerz wieder (Zauberflöte: „Ach, ich fühl's, es ist entschwunden"). Donna Elvira bittet Don Giovanni ein letztes Mal (zweites Don Giovanni-Finale, Allegro assai), sich zu bessern; dabei tritt die flehende Koloratur auf: „Pietà de io sento" ein. Zur Symbolisierung der Liebe begegnen uns Koloraturen im Idomeneo (Nr. 13) bei Elektras: „Idol mio", in der Entführung auf Belmontes: „liebevolles Herz", in der Zauberflöte (Nr. 3), in Taminos Bildnisarie auf „Herz".

Zur galanten Musik gehören Koloraturen als Stilbestandteil. Auch Buffoscenen, wie Papagenos: „Der Vogelfänger bin ich ja" (Zauberflöte Nr. 3), und das Flötenidyll Taminos (Zauberflöte erstes Finale): „Wie stark ist nicht dein Zauberton", wo die ‚wilden Tiere' ihren Reigen zum Flötenspiel tanzen, bringen kolorierte Schreibweise. Ganz allgemein zum Ausdruck froher Gefühle finden wir Koloraturen (Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 4) auf: „jauchze, lache", Apollo et Hyacinthus (Nr. 4) auf „laetari" und „jocari", Entführung Quartett Nr. 20, die Wiedersehensfreude Belmontes und Constanzes, Zauberflöte Introduktion die Violinenfigur auf „Triumph" der drei Damen).

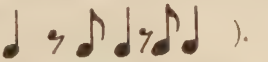
Das realistische Buffogeplapper symbolisiert auch oft das Gelächter. (Zaide Nr. 11, Osmins: „Ha, ha, ha, ha", Don Giovanni Nr. 16 Leporellos: „Ha, ha, ha, ha", und das Lachterzett aus Così

fan tutte (Nr. 16).) Froh und unbeschwert plappern Papagena und Papageno ihr: „Pa, pa, pa, pa“ dahin. Aber die Buffofiguren sind keine Helden, ebenso leicht schnürt ihnen die Angst die Kehle zu, und sie bringen nur noch ein Gestammel heraus (z. B. Leporello in der Kirchhofsscene des Don Giovanni (Nr. 24)).

Ebenso finden wir aber auch bei anderen Personen pausenzersetzte Schreibweise, wenn irgendeine Aufregung ihnen den Atem benimmt. Abert sagt: „Nur bei Gefühlsergüssen tritt ein pausenloser Gesang auf.“ Das hängt natürlich mit Mozarts schon erwähnter Eigenart zusammen, jeden einzelnen Affekt für sich in der Musik wiederzugeben. Bei Gefühlsergüssen und Stimmungen kann jedoch nur eine allgemeine Situation musikalisch ausgedrückt werden. Dabei treten dann auch gern geschlossene musikalische Formen auf.

Dramatisch bewegte Stellen bringen natürlich mehr sprachgezeugte Figuren. Die Zauberflöte vertritt mit ihrer idealen Wort-Toneinheit und dem Vorwiegen des Deklamatorischen überhaupt einen eigenen Stil.

Idamantes zweite Arie (Idomeneo Nr. 7) bringt, wo von der Liebe die Rede ist, normale achttaktige Perioden in der Stimme, sonst kennzeichnen kleine melodische Gebilde die aufgewühlte Stimmung, Osmins erste Arie (Entführung Nr. 2) verläuft anfangs in der geschlossenen Liedform, erst beim Aufkommen seiner Wut lösen sich die Perioden, und eine zerfetzte Melodik charakterisiert, besonders auch in seiner nächsten Arie, seinen sinnlosen Zorn. Im Quartett Nr. 21 des Idomeneo droht neues Unheil; die einzelnen Personen geben stets nur kurze melodische Brocken (Abert) von sich. Atemlose, abgerissene Phrasen finden wir im D-moll-Chor des Idomeneo (Nr. 18), die Leute stieben entsetzt auseinander, und der Schrecken läßt ihnen nicht Zeit zu langen Erklärungen. Alfonso bringt Fiordiligi und Dorabella die schreckliche Nachricht (Così fan tutte Nr. 5), daß ihre Verlobten in den Krieg ziehen müssen, und spielt ironisch selbst den furchtbar Erregten mit pausengetrennter Melodik. Bang ist Elvira zu Mute (Don Giovanni Nr. 20) und ganz vorsichtig setzt sie die Worte

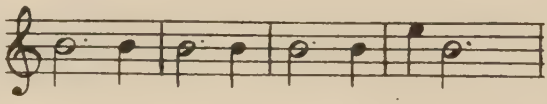


Im ersten Finale der Finta giardiniera begegnen uns auf die Worte: „Mir stockt jedes Wort“ abgehackte Brocken. Die ohnmächtige Susanne (Figaro Nr. 7) vermag nur einzelne Worte zu stammeln. Die Schreie Ferrandos und Guglielmos und ihr Stöhnen in der Vergiftungsscene (Così fan tutte im ersten Finale) verdeutlichen abgerissene Phrasen. Der sterbende Komthur (Don Giovanni-Introduktion) kann nur noch einzelne Seufzer hervorstoßen.

Bei ängstlichen Situationen windet sich die Melodik oft chromatisch um einen Ton herum (z. B. Don Giovanni Nr. 20 Lepo-

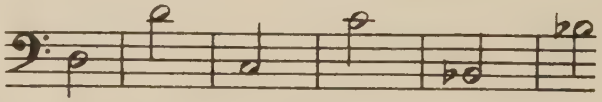
rellos Angst, er ist Donna Elvira, Donna Anna und Don Oktavio schonungslos ausgeliefert, wenn sich nicht noch eine Rettungsmöglichkeit bietet; Streicher, Flöten und Fagotte winden sich chromatisch aufwärts, Leporello stottert nur noch. Zauberflöte Nr. 8 Papagenos ängstliches: „O, wär' ich eine Maus", wo die Melodik sich ebenfalls kriechend fortbewegt).

Ein Vergleich Osmins (Entführung) und Monostatos' (Zauberflöte) deckt ihre verwandte Melodik auf. Diese bewegt sich um einen festgehaltenen Ton und schleudert von diesem aus die einzelnen Intervalle nach oben und unten heraus. (Entführung (Nr. 3) Osmins Melodik um f pendelnd, Zauberflöte (Nr. 13) Monostatos' um c.) Ähnlich ist das „per naso" der als Notar verkleideten Despina in Così fan tutte (Nr. 31)

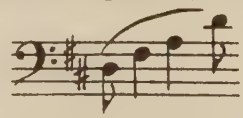


Natürlich bedeutet das eine Karikatur des steifen Amtstones.

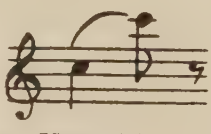
Abert bemerkt zu Osmins erster Arie in der Entführung, daß die Melodik anfangs (im Lied) enge Schritte bevorzugt und daß mit steigender Wut größere Intervalle benutzt werden. Weite Intervallschritte zur Charakterisierung der Wut und großer Erregung finden wir überall in Mozarts Opern[19]). Bartolos großsprecherische Arie (Figaro Nr. 4) bevorzugt große Schritte, der aufgebrachte Graf Almaviva (Figaro Nr. 7) ebenfalls. (Osmins selbstgefälliges: „Schleicht nur ihr Haremsmäuse" in absteigenden Oktavschritten



(Entführung Nr. 19), Leporellos (Don Giovanni Nr. 4) und Don Giovannis (Nr. 18), verstellt als Leporello, unverschämte, herausfordernde Schlußfigur



und der brutale Bläserschluß



in Monostatos Arie (Zauberflöte Nr. 13).)

[19]) Vgl. Paisiellos „Vedova di bel' Genio" I, 12 (die Septimensprünge wie bei Osmin) und Pergolesis „Serva padrona" (Ubertos weite Intervallschritte I, 2).

Bei jeder Erregung treffen wir Oktavschritte oder andere weite Schritte an, häufig auch die oben angeführte gefüllte Oktavspanne als Scalenfigur in den Instrumenten.

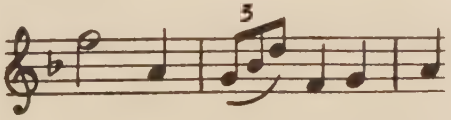
Elviras Wut (Don Giovanni Nr. 3) bringt Oktavschritte[20]), die großen Intervallschritte der Königin der Nacht (Zauberflöte Nr. 14) symbolisieren ihre leidenschaftliche Erregung. Mit ganz merkwürdigen Intervallen begleiten die Posaunen den Komthur im zweiten Don Giovanni-Finale, sei es, daß damit die fieberhafte Spannung der Scene oder die überirdische Macht des Komthur symbolisiert ist. Im Thamoschor Nr. 6 machen die Violinen große Intervallsprünge. Im Text heißt es: „Gottheit über alle mächtig". Das Allumfassende ist ganz sinnfällig durch einen weiten Tonraum versinnbildlicht.

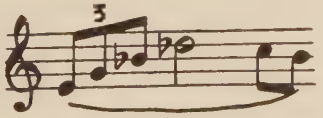
Der Septimenschritt (verminderte Septime) wird überall für die Injektionen „ach", „o weh" u. a. m. gebraucht. Im Don Giovanni (Quartett Nr. 20) begegnet er auf Leporellos ängstliches Flehen, in der Zauberflöte (Nr. 17) in Paminas: „Ach, ich fühl's . . ." bei „der Liebe Sehnen".

In der Kirchhofsscene des Don Giovanni (Nr. 24) ist mit dem Hauptmotiv

wohl Leporellos Angst und Pein gemeint.

Auch in Sarastros Arien finden wir Septimenschritte, hier gehören sie geradezu zu Sarastros Singstil. Eine Symbolisierung ist damit nicht verbunden, sie dienen lediglich der Unterstreichung des Baßklanges.

Zweimal kommt in den Opern eine emphatisch hinausgestoßene Triole in der Melodik vor [Constanzes (Entführung Nr. 20)

„Wonne ist mir dies Gebot" (mit dir zu sterben) und auf Vitellias: „Infelice" (Titus Nr. 23) in den Bassethörnern



[20]) Große Intervallschritte sind häufig in den Opern der Zeit für den Ausdruck der Wut. Vgl. Traettas „Cavaliere errante" (I, 9).

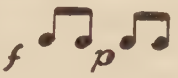
Vorhaltsbildungen ähnlicher Art erscheinen in des Grafen Almaviva Wutarie (Figaro Nr. 17) und in Osmins Wutarie (Entführung Nr. 19). Bei beiden handelt es sich um fallende dissonierende — bei Osmin jeweils einen ganzen Takt lange — Vorhalte; sie sollen wohl die selbstgefällige Art der Beiden charakterisieren.

Sonst sind Vorhalte in der Melodieführung immer für weiche Gefühle angewandt. (Finta giardiniera Nr. 26 Ramiros: „Wenn du mich auch verläßt", Entführung Nr. 2 Belmontes: „Hier soll ich dich denn sehen", fast wie eine Frage, Nr. 4 Belmontes: „O, wie ängstlich", Nr. 10 Constanzes: „Trennung war mein banges Los", Zauberflöte Nr. 3 in der Bildnisarie: „Ich fühl' es", Zauberflöte Nr. 4 Arie der Königin der Nacht: „Zum Leiden bin ich auserkoren", Nr. 17 Paminas: „Ach, ich fühl's", um nur einige zu nennen; denn sie begegnen auf Schritt und Tritt.)

Ebenso lassen sich für die Anwendung der Chromatik zahlreiche Belege anführen. Sie kennzeichnet meistens Schmerz, Trauer oder auch Liebe [Idomeneo Nr. 11 Ilias Sorgen und Qualen, Nr. 4 Elektras Schmerz, Nr. 16 die Abschiedsstimmung, Entführung Nr. 15 Belmontes Tränen, Figaro Nr. 6 Cherubins Schmachten, Nr. 16 des Grafen Almaviva Liebessehnsucht, Nr. 19 der Gräfin Liebesleid, Don Giovanni Nr. 1 der Trauergesang der Bläser auf den Tod des Komthur, Nr. 4 in Leporellos Registerarie bei der Erwähnung der zärtlichen Braunen, Nr. 9 Elviras Schmerz, als sie Donna Anna Don Juan Vertrauen entgegenbringen sieht, Nr. 20 Elviras Bangen (G-moll), Zauberflöte Nr. 1 die schon angeführte Liebesfigur der Oboe, Titus Nr. 9 Sextos Liebesarie). Die Chromatik spielt in Mozarts espressivem Stil eine bedeutende Rolle, chromatische Melodik und Harmonik (Trugschlüsse, neapolitanischer Sextakkord, übermäßiger Sextakkord werden im Folgenden noch behandelt) sind ein wesentlicher Bestandteil seiner Musik. Oben führten wir Beispiele für die Anwendung der Chromatik in lyrischem Zusammenhang an. Aber auch gerade die dramatischen Stellen sind durch und durch mit Chromatik getränkt (die leidenschaftlichen Akkompagnatos im Idomeneo und Don Giovanni, und besonders die Arien Elektras und Donna Elviras). Überall in unseren weiteren Untersuchungen, bei den Motiven der Angst, des Zweifels, bei Erregungs- und Tumultmotiven werden wir der Chromatik noch begegnen.

Mozart ist zum Teil noch der Kontrastdynamik des Barock verhaftet, es zeigen sich aber auch Einflüsse der Mannheimer. Crescendi sind selten vorgeschrieben, und wo sie auftreten, stets mit symbolischem Sinn verbunden. (Im Idomeneo Nr. 14 und in der Zauberflöte Nr. 1 und 2 für das allmähliche Herannahen, im Idomeneo des festlichen Aufzuges, in der Zauberflöte der durch das Kommen der Schlange steigenden Erregung und für das Hereinspazieren Papagenos. In der Entführung Nr. 4 zeigt es nach

Mozarts eigenen Worten, wie Belmontes schwellende Brust sich hebt.)

Sforzati und Fortepianos sind häufig, haben aber nur allgemeinen Charakter. Ihre dauernde Anwendung (Finta giardiniera Nr. 13 Armindas Wutarie, sechs Takte lang unterstreicht das ironisch Gemeinte.

Der Pianissimo-Effekt wird zur Andeutung hochgespannter Geschehnisse gebraucht (Don Giovanni-Introduktion der Tod des Komthur, Zauberflöte Nr. 13 Monostatos': „Alles fühlt der Liebe Freuden").

Bei der Untersuchung der Harmonik sei Pedrillos Romanze aus der Entführung (Nr. 18) zuerst erwähnt. Sie erzeugt mit der Tonartenfolge H-moll (vorgezeichnet), D-dur, A-dur, dann C-dur, G-dur, Fis-moll, während die Melodie sich gleichbleibt und nur jedes Mal auf einer anderen Stufe wiederkehrt, ein eigenartiges, fremdes Kolorit.[21]) In der Kirchhofsscene des Don Giovanni (Nr. 24) wird durch dicht ineinander geschachtelte Vorhalte in den Streicherfiguren und die durch fünf Takte zum A-moll-Akkord ausgehaltene Sexte fis (eigentlich mehr als Klang aufzufassen mit einer „sixte ajoutée") eine impressionistische Klangfarbe für die fieberhaft erregte Stimmung gefunden.

Das „Per tonos"-Modulieren tritt im Idomeneo (Nr. 17) im Sturmchor auf, wo durch den Schrecken jede Ordnung aufgehoben ist. Ähnlich ist es in Osmins Wutarie (Entführung Nr. 2), deren Bedeutung in der Tonartenfolge bereits in der Einleitung angeführt wurde (Briefstelle). Die Aufzugsmusik im Figaro (Nr. 22 im Fandango-Rhythmus) und die Ouvertüre und Janitscharenmusik in der Entführung bringen ebenfalls ein Durchlaufen der Tonart; Mozart sagt, damit es recht viel Lärm macht und man dabei nicht schlafen kann.

Einfache Personen mit unkompliziertem Innenleben erhalten einfache Tonartenfolgen (z. B. Papagenos Arien meist nur Tonika und Dominante), nur wo sich ihrer eine größere Erregung bemächtigt, wird einmal weiter moduliert (Papageno im Finale der Zauberflöte: „Seit ich gekostet diesen Wein" die E-moll-Wendung). Unruhige, schwankende Stimmungen und vor allem das stete Hin und Her der Ensemblescenen spiegelt ein dauerndes Modulieren in der Musik wieder.

Der neapolitanische Sextakkord ist der Trauerakkord. Nur im Mollgeschehen finden wir ihn (Zauberflöte Nr. 1 Taminos: „Ach rettet mich" von C-moll zum Sextakkord von Des-dur, Nr. 4 der Königin der Nacht: „Tief betrübtes Mutterherz" G-moll zum As-dur Sextakkord).

---

[21]) Eine ähnliche Harmonik findet sich in Galuppis „Bagni d' Abano" in Nr. 4 des zweiten Aktes und bei Beethoven im Ritterballet.

Den phrygischen Schluß treffen wir in Taminos Rezitativ (erstes Finale der Zauberflöte) bei der Priesterscene: „Sobald dich führt der Freundschaft Hand" meines Wissens das einzige Mal in den Opern Mozarts an.[22])

Der übermäßige Sextakkord mit seiner entschiedenen Auflösung ist überaus häufig; Abert nennt ihn den Mozartakkord. Wir finden ihn an dramatisch tiefbewegten Stellen (Finta giardiniera 1. Finale auf: „Quälet mich fast zu Tod", Nr. 17 Podestas besorgte Frage: „Voglio affogarla precipitarla?", Idomeneo Nr. 2 in Idamantes bewegter Arie bei: „Io moro d' un error, che mio non e", Nr. 24 der ergreifende Chor: „O, o voto tremendo!", Zauberflöte Introduktion, Taminos entsetztes: „Barmherzige Götter"), ferner an lyrisch ergreifenden Stellen (Figaro Nr. 16 in des Grafen Almaviva A-moll-Arie: „Perchè finora farmi languir così?", Don Giovanni Nr. 25 die schmerzliche Steigerung am Schluß von Donna Annas Larghetto, Zauberflöte Nr. 17 in Paminas: „Ach, ich fühl's . . ." auf: „Ewig hin der Liebe Glück").[23])

Der „schreckliche Akkord" aus der Zauberflöte, der verminderte Septakkord, ist überall mit der gleichen Bedeutung anzutreffen (Idomeneo Nr. 5 in der Schiffbruchsscene, Don Giovanni Nr. 2, Donna Anna erblickt den erschlagenen Vater, Nr. 14 Zerlines Hilfeschrei, Titus erstes Finale, das Feuer ist ausgebrochen). Er steht natürlich im engen Zusammenhang mit dem schon erwähnten Septschritt, dessen Ausharmonisierung er ja darstellt.

Der Trugschluß tritt stets für irgendeine Überraschung ein. (Figaro Nr. 7, der Graf Almaviva staunt, Cherubin unter der Decke zu finden, Trugschluß von D-dur zum Es-dur Sextakkord; Figaro Nr. 28, der Graf will Cherubin eine Ohrfeige geben, die aber Figaro trifft, Trugschluß von A-dur zum B-dur Sextakkord, der aber nur einen Takt anhält; Zauberflöten-Introduktion, die drei Damen treten mit einem Trugschluß von C-moll nach As-dur auf, Licht tritt in das düstere Geschehen). Eine sehr plötzliche Modulation von D-dur nach F-dur im Idomeneo (Nr. 12) malt die große Erregung Idomeneos (Abert spricht von seelischem Schiffbruch).

Es bleiben nun noch die Dreiklangsfiguren zu erwähnen, die immer etwas Zuversichtliches, Sieghaftes ausdrücken. (Entführung Nr. 9, Osmin geht kleinlaut ab, während das Orchester Blondes Siegesfanfaren hinterher schmettert; die Dreiklangsmelodik der Zauberflöte und die Fanfarenmotive in den Ouvertüren wurden schon angeführt.)

---

[22]) Tamino stellt die Frage: „Wann wird das Licht mein Auge finden?"

[23]) Vergl. auch Pergolesis „Serva Padrona" (II, 1), der übermäßige Sextakkord auf Serpinas: „Poverina"; hier wie auch bei vielen der obengenannten Stellen als Höhepunkt einer Steigerung, die dann mit einer Fermate ihren Abschluß findet.

Unsere Bemerkungen über die Harmonik können natürlich nur einen kleinen Ausschnitt geben. Eine umfassende Untersuchung erforderte eine zweite Arbeit.

Für die Tonartencharakteristik sei hier nur eine Tabelle gegeben, die Luthys Ergebnisse zum Teil wiederholt, aber auch die Modulationen miteinbezieht. Über die Parallelität der Kreuz- und B-Tonarten und die formbindenden Tonartenzusammenhänge wurde schon gesprochen.

Der späte Mozart braucht schärfere Tonarten als der frühe. Anstelle des abgenutzten Buffo-G-dur tritt gern D-dur, anstelle des lebensbejahenden D-dur später A-dur. D-moll ersetzt die frühere Ombrascenentonart Es-dur (z. B. das zweite Don Giovanni-Finale in D-moll).

Manche Tonarten haben mehrere Ausdruckssphären. Wir ordnen nach dem Quintenzirkel, wobei natürlich nebeneinander liegende Töne stets innere Verwandtschaft auch in ihrer symbolischen Bedeutung aufweisen. Zuerst führen wir die Dur- und dann die verhältnismäßig seltenen Moll-Tonarten an.

C-dur.

Tonart der Wahrheit (Zauberflöte, Thamos), der Treue (Così fan tutte), der Ermahnung (Zauberflöte die drei Knaben (erstes Finale) und das Priesterduett: „Bewahret euch vor Weibertücken" und im Titus Nr. 16 — Abert sagt ‚eiskalte Moral'), der Resignation (Figaro die Gräfin) und mit allgemeinerem Charakter (Entführung) und auch für Festaufzüge (Figaros Hochzeit, Don Giovanni, Titus).

G-dur·

1) Einfach, schlicht, meist für Personen niederen Standes (Bauernchöre im Figaro und Don Giovanni).

2) In den Frühwerken Buffotonart, später seltener (Figaro, der aber auch eine Person niederen Standes ist; Don Giovanni, Leporello; Zauberflöte, Papageno).

D-dur:

1) Lebensbejahend, festlich (Ouvertüren zu Apollo et Hyacinthus, La finta semplice, Ascanio in Alba, Mitridate, Il sogno di Scipione, Lucio Silla, La finta giardiniera, La nozze di Figaro, Don Giovanni, dort häufiger, z. B. Nr. 17 Don Giovannis Canzonetta, zweites Finale).

2) Kriegerisch und für die Rache (Zaide Nr. 9 Solimans Wutarie, Figaro Almavivas (Nr. 7) und Bartolos (Nr. 4) Wutarien, Don Giovanni Donna Elviras (Nr. 8) und Donna Annas (Nr. 10) Wutarien).

3) Spätere Buffotonart statt G-dur (Leporello im Don Giovanni z. B.).

A-dur.

1) Liebestonart (Lucio Silla Nr. 7 Liebesduett, Idomeneo Nr. 20 Ilia und Idamante, Entführung Nr. 4 Belmontes Liebesarie, Figaro Nr. 16 der Graf Almaviva und Susanne, Don Giovanni Nr. 7 Don Giovanni und Zerline, Nr. 16 Elviras Balkonarie, in Così fan tutte in zahlreichen Nummern, im Titus Nr. 7 Annio und Servilia).

2) Gesteigertes Lebensgefühl, später anstelle von D-dur (Finta giardiniera Nr. 10 Serpettas und Nr. 16 Sandrinas Mädchenlaunen, Entführung Nr. 8 Blonde, Zauberflöte Nr. 16 die drei Knaben: „Seid uns zum zweiten Mal willkommen").

E-dur:

1) Idyllentonart (Idomeneo Nr. 19 Ilias Idyllenarie, Nr. 15 der Idyllenchor im Siziliano-Rhythmus, Zaide Nr. 8: „O selige Wonne", auch ein Siziliano, Così fan tutte Nr. 10 das Terzett mit sordinierten Streichern).

2) Für das Außergewöhnliche und Komische (Figaro Nr. 5 Marzellines und Susannes Duett (eigentlich in A-dur, aber E-dur tritt ebenso häufig auf), zur Karikierung (Figaro Nr. 4 Bartolo versteigt sich in seiner Verschrobenheit nach E-dur, Così fan tutte Nr. 2 Don Alfonso vergleicht die Weibertreue dem Phönix von Arabien), für das Groteske (Così fan tutte im zweiten Finale Despina als Notar verkleidet).

3) Später für A-dur (Zauberflöte Nr. 15 Sarastros: „In diesen heil'gen Hallen", aber auch schon in Apollo et Hyacinthus für die Erscheinung Apolls, Così fan tutte Nr. 15 die schönste melodische Arie, Fiordiligi in tiefer Liebesglut).

H-dur:

Nie vorgezeichnet, vorübergehend bei der Erwähnung des Regenbogens im E-dur-Siziliano der Zaide (Nr. 8), also gesteigertes E-dur.

Weitere Kreuz-Tonarten sind nicht vorgezeichnet. Die Tonarten mit vielen Vorzeichen treten nur sehr selten auf.

Des-dur:

Ist auch nie vorgezeichnet, tritt in der Zauberflöte beim Wiedersehen Taminos und Paminas auf (zweites Finale). Durch die Seltenheit dieser Tonart erhält die Scene eine fast romantische Farbe.

As-dur:

Wird ebenfalls nicht vorgezeichnet. Ist für die Liebe gebraucht [Almaviva wirbt um die Liebe seiner Gattin, nachdem er sich vorher durch seine grundlose Eifersucht blamiert hat (Figaro Nr. 15), Nr. 11 der Höhepunkt in Cherubins Canzone, Zauberflöte Introduktion, die drei Damen treten mit As-dur auf, als Vertreterinnen einer geheimen Macht (diese Stelle ist vielleicht auch aus der Parallelität mit E-dur, der Tonart des Außergewöhnlichen erklärbar)].

Es-dur:

1) Tonart der Ombrascenen (Lucio Silla Ombrascene, Finta giardiniera zweites Finale, das Es-dur des ‚mystischen Grundgedankens' (Abert) der Zauberflöte, in Taminos Rezitativ tritt mit dem Erscheinen der Priester Es-dur ein (Zauberflöte Nr. 8)).

2) Mit allgemeiner Symbolik, Wut, Erregung, meistens in den Frühwerken (Schuldigkeit des ersten Gebots Nr. 2 das Gleichnis vom Schiff im stürmischen Meer, Apollo et Hyacinthus Nr. 7, Finta giardiniera Nr. 24 das Duett der Wahnwitzigen, Figaro Nr. 15 Almavivas Toben, Titus Nr. 12 der Brand des Capitols, Nr. 18 Sexto als Verbrecher).

3) Gefühlstief, Tonart der Liebe, aber nicht so unbeschwert wie A-dur (Il re pastore Nr. 10 Tamiri, Idomeneo Nr. 11 Ilias: „Se il padre perdei", mit Einschränkung auch Osmins und Blondes Duett (Entführung Nr. 9), Figaro Nr. 6 Cherubins Schmachten, Nr. 10 Cavatine der Gräfin, Nr. 26 Figaros Kummer, Don Giovanni Nr. 3 und Nr. 25 Donna Elviras Bangen, Così fan tutte Nr. 6 die Abschiedsscene der Liebenden, Zauberflöte Nr. 3 Taminos Bildnisarie, Nr. 7 Paminas und Papagenos: „Bei Männern, welche Liebe fühlen").

4) Festlich (Idomeneos Abdankung (Idomeneo Nr. 30), Don Giovanni erstes Finale das Allegro im 6/8 Takt, Titus Nr. 4 Marcia).

B-dur:

1) Die dunkle Tonart (Abert). Gefühle und Schmerzen, stets weich (Finta giardiniera Nr. 18 für die Liebe, ebenso in Nr. 27, Idomeneo

Nr. 2 Idamantes Liebesleid, Entführung Nr. 6 Constanzes Leid, Figaro Nr. 11 Cherubins schmachtende Arie, Don Giovanni Nr. 9 das tiefbewegte Quartett, zweites Finale, als Elvira Don Giovanni zum letzten Mal anfleht, Zauberflöte Nr. 19 das Terzett Paminas, Taminos und Sarastros: „Soll ich dich Teurer nicht mehr sehen", Titus Nr. 9 Sextos Liebe).

In Leporellos Registerarie (Don Giovanni Nr. 4) tritt eine Modulation nach B-dur ein; Abert will darin Don Giovannis Dämonie erblicken.

2) Aber auch im Figaro (Nr. 20) die Zefiretten-Arie der Gräfin und Susannes und im Don Giovanni (Nr. 12) Don Giovannis Champagnerarie (aus der Parallelität mit D-dur leicht erklärbar) stehen in B-dur.

F-dur:

1) Mit der gleichen Bedeutung wie das symmetrisch liegende G-dur, einfach und bäuerlich (Don Giovanni Nr. 6 Masetto, Nr. 13 Zerline, Andante im ersten Finale Don Giovanni und Zerline — Don Giovanni ist zu Zerline ins bäuerliche Niveau herabgestiegen).

2) Buffotonart (Figaro Nr. 3, Don Giovanni Nr. 1 Leporello, Zauberflöte Papageno).

A-moll:

Selten vorgezeichnete Tonart:

1) Exotisch (Entführung Nr. 2 Osmins Wutarie, alla turca der A-dur-Sonate).

2) Sehr schmachtend (Figaro Nr. 16 Almavivas Sehnsucht nach Susanne).

E-moll:

Ist nicht vorgezeichnet. In Papagenos Arie (G-dur-Arie im zweiten Finale der Zauberflöte) wird nach E-moll moduliert, als Papageno sich aufhängen will.

H-moll:

Tritt nur einmal in den Opern auf, und zwar mit ganz fremdartiger Wirkung in Pedrillos Romanze (Entführung Nr. 18).

Fis-moll:

Nicht vorgezeichnet, es erscheint vorübergehend in der Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 3) beim Rechenschaftsbericht, im Idomeneo (Nr. 12) bei der Warnung der Götter, im Figaro (Nr. 18) beim willkürlichen Urteilsspruch des Grafen Almaviva.

Molltonarten mit vielen Vorzeichen sind bei der Seltenheit der Molltonarten an sich natürlich noch weniger als die entfernten Durtonarten anzutreffen.

Es-moll:

Ebenfalls nie vorgezeichnet. Es begegnet uns in der Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 5) auf: „Die Glieder beben", während der Satz in F-dur steht, löst also eine starke Wirkung aus; dann im Don Giovanni (Nr. 10) bei Donna Annas romantischer Erzählung vom Tode des Vaters.

B-moll:

Wird nicht vorgeschrieben. Bei großer Erregung moduliert Mozart stets in die dunklen Tonarten; vor allem werden auch in den Ensemblesätzen gern die entlegenen Tonarten berührt (z. B. Idomeneo Quartett Nr. 21, Entführung Quartett Nr. 16).

F-moll:

Fast immer ironisch angewandt (Figaro Nr. 23, Abert nennt es eine seelische Katastrophe in Bärbchens Leben, daß sie die Nadel verlor,

Figaro Nr. 7 Susannes geheuchelte Ohnmacht, Così fan tutte (Nr. 5) Don Alfonso heuchelt selbst schmerzliche Erregung über den Kriegsdienst Guglielmos und Ferrandos, Zauberflöte Nr. 8 bei „77 Sohlenstreich'" erscheint Monostatos' Motiv in Moll.)
Als Modulation: Tiefes Leid, (Idomeneo Nr. 4) Elektras Schmerzen, (Entführung Nr. 20): „Ich bereite dir den Tod", (Don Giovanni Nr. 1) der Tod des Komthur, (Zauberflöte Nr. 10) auf Sarastros: „zu Grabe gehen".

C-moll:

1) Dramatisch, Schicksalstonart (Idomeneo Nr. 5 der Schiffbruch, Nr. 28 die unterirdische Stimme, Entführung Nr. 7 das Streitterzett Osmins, Belmontes und Pedrillos, Don Giovanni Nr. 2 und Nr. 10 Donna Annas leidenschaftliche Akkompagnatorezitative, Zauberflöte Nr. 1 Tamino von der Schlange verfolgt).

2) Zaubertonart (Bastien und Bastienne Nr. 10).

G-moll:

1) Schmerztonart (Finta giardiniera Nr. 13 Arminda, Entführung Nr. 10 Constanze, Zauberflöte Nr. 17 Pamina und Nr. 4 ihre Mutter, die Königin der Nacht).

2) Dunkel, sinnlich, dämonisch (Heuß) in Osmins Arie Entführung Nr. 2. Modulationen nach G-moll: Entführung Nr. 16 Zweifel kommen auf, Don Giovanni Nr. 20 Elviras Leidmotiv.

D-moll:

Die spätere Ombratonart, als Schicksalstonart ähnlich C-moll (Zauberflöte Nr. 14 die Rachearie der Königin der Nacht, Don Giovanni zweites Finale die Erscheinung des Komthur, Idomeneo Nr. 18 der atemlose Angstchor, Don Giovanni Nr. 3 Donna Annas Rache).
Eine Modulation nach D-moll tritt bei Paminas: „O laß mich lieber sterben" (Zauberflöte Nr. 6 G-dur-Terzett) ein.

Poetisierendes und Malendes.

Wenden wir uns nun dem Poetisierenden und Malenden in Mozarts Opern zu. Es müßte ein schlechter Opernkomponist sein, der nur Musik schreiben wollte und nicht Gesten, Bewegungen und Affekte in der Musik anklingen ließe. Die opera-seria hatte mit der Gleichnisarie schon einen Tummelplatz für Naturnachahmungen geschaffen. Auch in der Buffa hatte realistisches Schildern (z. B. Plappergesang für Lachen und auch Angst) weit um sich gegriffen. Für die Gestensprache hatte das Ballett viel vorgearbeitet. Schließlich war im Melodram der Musik ein ganz neues Betätigungsfeld zu programmatischem Darstellen erstanden. Wie wir bereits in der Einleitung gesehen haben, hatte Mozart all diese Einflüsse begierig aufgesogen und zu seinem Eigenen gemacht.

Im Folgenden eine Trennung zwischen nur Vorgestelltem (z. B. in der Gleichnisarie) und wirklich Geschehenem durchzuführen, wäre müßig; denn Mozart sieht alles durch den Menschen

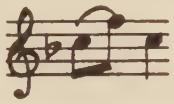
und seine Affekte, in denen ja auch die Vorstellungen eine bedeutende Rolle spielen.

Mozart ist der geborene Theaterkomponist, der mit feiner Beobachtung alles individuell wiedergibt, aber sogleich zur besseren Faßbarkeit in bestimmte Typen formt.

Zahlreiche Entsprechungen, wie wir sie auch im Vorhergehenden festgestellt haben, zeigen uns wieder die Logik des Komponisten an, immer in ähnlicher Weise dieselben Erlebnisse künstlerisch darzustellen.

Manches schon Angeführte wird sich hier wiederholen müssen; haben wir doch bisher von der Art und Weise der Symbolisierung aus unsere Untersuchungen angestellt und gehen jetzt dazu über, das, was dargestellt wird, zu erforschen.

Ich beginne mit der Besprechung der Geräusche. Dahin gehören zuerst die hörbaren Empfindungsäußerungen des Menschen.

Die bei Mozart häufige melodische Wendung  ,

die Blümml[24]) und Haas[25]) aus der Jodlerfigur des bayrischen Volksliedes herleiten, hat gewiß etwas Lebensbejahendes — das bekannte Menuett im ersten Don Giovanni-Finale z. B. Einen wichtigen Teil nahmen wir in den jubelnden und jammernden Koloraturen bereits voraus. Die meist stilisierten Sospiri, soweit ihrer nicht schon bei der Behandlungsweise der Singstimme Erwähnung getan wurde, werden wir an passender Stelle unter den Affekten anführen. Die Tränenmotive, die Felicitas von Kraus, deren Gliederung wir hier zum Teil übernehmen, auch in diesem Abschnitt bringt, zitieren wir ebenfalls bei der Besprechung der Affekte.

Schreie bevorzugen meistens die hohe Lage der Stimmen, wie es ja ganz natürlich ist; Idomeneo Nr. 5 das fis′ g′ im Tenor auf: „Pietà" im Sturmchor, Idomeneo Nr. 17 die hohe Sopranlage bei: „Qual nuove terrore" und Nr. 18 die aufwärtsstürmenden Läufe in allen Chorstimmen auf: „Corriamo, fugiamo", Don Giovanni Nr. 14 Zerlines Schreie: „Juto, ajuto, gente!" . . . „Scellerato". Zauberflöte Nr. 6 Paminas letzter Aufschrei: „Barbar", bevor sie in Ohnmacht sinkt, Titus Nr. 10 Vitellias Schreien: „O Dio".

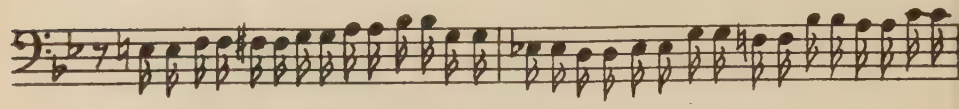
Bei Wutausbrüchen treffen wir die oben angezeigten Mittel der Satzintensivierung, wie Unisoni, Tremoli, Scalenfiguren, weite Intervallschritte, dichte Instrumentierung, hohe Lage der Bläser, Bevorzugung des Blechs, Pauken und Geräuschinstrumente im Orchester an (z. B. Osmins Wutarien in der Entführung). Auch das sehr realistisch dargestellte „Geheul der Tausend" (Schuldig-

[24]) Blümml, Mozart S. 177/8.
[25]) Haas, Mozart S. 7 ff.

keit des ersten Gebots Nr. 2) mit chromatischen Unisoni aller Streicher und zweier Fagotte ist hier anzuführen.

Auch die besonderen Arten des Sprechens, wie Flüstern und Zischeln sind als Geräusche aufzufassen.

Don Giovannis Flüstern (Quartett Nr. 9 im Don Giovanni) ist außer durch seine Sechzehntel durch eine unison im Piano mitgeführte Flöte ausgedrückt. Auch der Melodiebogen scheint dabei dem Atem angepaßt zu sein.



Das „Man zischelt viel sich in die Ohren" der drei Damen in der Zauberflöte (Quintett Nr. 12) ist in dem Stakkato der beiden Violinen und der Viola wiedergegeben, außerdem wieder durch kurze Notenwerte (Achtel) in den Stimmen.

Einige Belege für Tierstimmennachahmung finden wir namentlich in den frühen Opern. (Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 2): „Ein ergrimmter Löwe brüllt" mit den Unisonoschritten Grundton, Dominante, Oktave (jeweils einen Takt lang) im Anfang und dann der Geräuschfigur der zweiten Violinen.

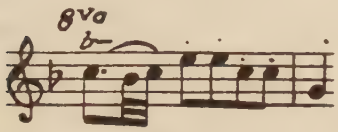
Die übrigen Streicher haben scharfes Stakkato; vier Takte halten die Figuren im Orchester an, denn es heißt im Text weiter: „der den Wald mit Furcht erfüllt". Das Vöglein in Ramiros Arie (Finta giardiniera Nr. 2) ist in den Vorschlägen des Orchesters mehr mit seinem Flattern und Hüpfen als seinem Singen nachgeahmt.)

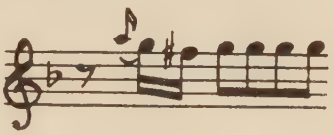
Zur Darstellung des „Hammers, der das Eisen zwingt" (Finta giardiniera Nr. 5, Text wieder, wie schon oben gesagt, nicht Original, die Schlagfiguren des Meißels, deshalb vielleicht auch schon lange vor dem Wort ‚Meißel') ist der stete Hornstoß auf den ersten Taktteil und das Schwingmotiv der Violinen — die ersten beiden Achtel zur Kennzeichnung des Niederschlags (gleichzeitig der Hornstoß) unisono in den Bässen — und des „Meißels, mit dessen Hilfe sich der Marmor formen läßt", der Vorschlag in den ersten Violinen angebracht (zu beachten ist das allmähliche Zunehmen der Schläge, erst dreimal auf den leichten Taktteil, dann aber auf beide).

Im Figaro ist in Figaros und Susannes Duett (Nr. 2) von dem Schellen der Gräfin und des Grafen die Rede. Der Klang der Glocke ist verschieden bei Beiden; das „Din, din" der Gräfin durch Flöten und Oboen in Oktaven, das „Don, don" des Grafen Almaviva durch Fagotte und Hörner ebenfalls in Oktaven hervorgebracht.

Die ‚Silberglöckchen', die Papageno von den drei Damen erhält, vertreten Oboe und Fagott mit ihren absteigenden Terzenstakkatos im Klang.

Mozart läßt sich keine Gelegenheit zur Nachahmung entgehen. Im Sextett Nr. 18 des Figaro tritt Susanne mit dem Lösegeld auf. Sogleich hören wir's im Orchester klimpern (Abert)[26]):

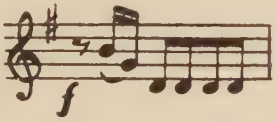


Flöte und Oboe

erste Violine

Im Abschiedsterzett (Nr. 19) der Zauberflöte erinnert Sarastro die Liebenden an den Abschied: „Die Stunde schlägt, nun müßt ihr scheiden!" Die sonst durchgehende Begleitfigur in Cello und Fagott setzt das erste Mal aus, und dumpf pocht es in den beiden Violinen.

Im zweiten Finale der Finta giardiniera hören wir in den Streichern vier Takte lang das Murmeln des nächtlichen Waldes (Confuso mormorio) abwechselnd zwischen zweiter Violine, Bratsche und erster Violine.

„Si par disperde per bosco" heißt es im letzten Finale von Figaros Hochzeit, als der Graf die Gräfin — er glaubt, es sei Susanne — mit sich fort zieht. Und tatsächlich hören wir im Orchester das Gebüsch knacken:



Schon zweimal kurz vorher tritt die Figur auf, einmal bei Figaros Worten: „La perfida lo seguita" und, als Figaro selbst einige Schritte macht, auf des Grafen Frage: „Chi passa?"

Während der Feuer- und Wasserprobe in der Zauberflöte hören wir nur wenige der Geräusche im Orchester wieder. Das Windgeheul in Fagott und Streichern unisono und das Streichertremolo auf die Worte: „Blitz, Donner, Sturm und Braus" (also sehr allgemein) und später bei dem Auftritt der Königin der Nacht mit Monostatos und den drei Damen, die dauernde Bewegungsfigur im Violoncello , zum Teil auch in den anderen Streichern, für das „fürchterliche Rauschen". Der Donner wird

[26]) Vgl. Beethovens „Fidelio" (I, 4), wo auch Geräuschmotive für das Gold und das Klingeln (allerdings anders als hier) gebraucht sind.

sonst durch rollende Scalenfiguren wiedergegeben (Figaro Nr. 25 Basilios Vergleichsarie). Die chromatischen Unisoni in der Sturmscene des Idomeneo (Nr. 17) symbolisieren Geräusche (Sturm, Meeresrauschen, Donner) und Erregung (Text des Chores: „Qual' odio, qual' ira") gleichzeitig.

Wenn man Mozarts Briefe gelesen hat, kann es nicht weiter wundernehmen, daß die Schilderung der Natur in der Musik nur wenig berücksichtigt wird und kaum über Konventionelles hinausgeht. Nirgends fällt in den Briefen ein Wort über einen Eindruck, den irgendeine Landschaft auf Mozart gemacht hätte; nur einmal nennt er die Gegend um Reisenberg bei Wien angenehm und prächtig (ein sehr allgemeines Urteil). Und gerade auf seinen Reisen hat er doch ein tüchtiges Stück der Welt gesehen. Aber stets interessieren ihn nur die Menschen, allenfalls noch Tiere. Daraus ergibt sich auch manche Parallele zu seinem Werk. In dem folgenden Abschnitt über Naturnachahmungen und Stimmungen finden wir fast nur Dinge angewandt, die vor und um Mozart schon tausendmal geschrieben worden sind. Später bei der Untersuchung der Affektdarstellung hingegen werden wir Mozart ganz in seinem Element sehen.

Bei ihrer namentlichen Erwähnung treten die Instrumente aus dem Orchester solistisch heraus; Flöte und Oboe in der Finta giardiniera (Nr. 3) in des Podesta Arie; die Flöte auch im Thamoschor (Nr. 6): „Der Flöte Zauberklang", dort auch die Trompete: „Der Trompete Schallen".

Die Naturphänomene und die dabei von den Personen getragenen Stimmungen sind fast ausschließlich durch den Bilderschatz der Vergleichsarie gegeben. Figaro (Nr. 23), Bärbchen sucht ihre Nadel, es ist Nacht; sordinierte Streicher, die Bässe pizzikato, weiter keine Instrumente; ebenso in der Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 2): „Der Jäger will schlafen" und Zaide (Nr. 3): „Ruhe sanft". Ironisch ist die Ruhe in Osmins Wutarie (Entführung Nr. 19) wiedergegeben: Ein acht Takte lang gehaltener Ton in Stimme und Klarinette, dazu knurrt es aber im Orchester mit einem ähnlichen Geräuschmotiv, wie es uns beim Brüllen des Löwen begegnete. Die Grundstimmung bleibt hier doch die Wut („Endlich vor Euch Ruh'").

Von der düsteren Nacht sprechen die Priester in der Zauberflöte (Nr. 18), von D-dur wird nach G-moll moduliert und die Posaunen geben den Worten ein düsteres Kolorit. Das: „Gestürzt in ewige Nacht" der Königin der Nacht, Monostatos' und der drei Damen im zweiten Finale der Zauberflöte läßt alle Stimmen jäh absteigen. Mit Dreiklangsschritten steigt dann das Licht, das die Nacht vertreibt, empor.

Die erste Scene der Königin der Nacht (Zauberflöte Nr. 4) malt — Waltershausen nennt sie deskriptiv — in ähnlicher Weise

wie der Sonnenaufgang in Bendas „Ariadne“ die Erscheinung des Sternenhimmels.

Der Nachahmung des Mondscheins begegnen wir in Osmins Lied (Entführung Nr. 2). Den Streichern ist wieder, wie stets bei Nachtscenen, pizzikato vorgeschrieben; Flöte, Oboe und Fagott rollen in einer webenden Figur dahin.

Bei Ferrandos und Guglielmos Erwachen im Elysium (Così fan tutte Nr. 18) erscheint eine seltsam verschnörkelte Musik im Orchester zur Kennzeichnung der fremdartigen Umgebung, in die die Beiden sich versetzt glauben.

Bei der Erwähnung von Träumen treten immer webende Figuren in den Violinen auf (Zaide Nr. 3 in Zaides Schlummergesang für Gomatz, im Idomeneo Nr. 19 in Ilias Idyllenarie im Andanteteil, für das Märchenerzählen erscheinen diese Figuren auch in Basilios Vergleichsarie (Figaro Nr. 25); im Sprachgebrauch ist durch das Wort „Schweifen“ wohl ein verwandter, genau so vieldeutiger Begriff gegeben).

Die Darstellung der holden Winde oder des Zephyrhauchs ist nur einen kleinen Schritt davon entfernt (Finta giardiniera Nr. 19, die sanften Winde in Contínos Arie; Idomeneo Nr. 15, der Idyllenchor mit weichen Bläsern; Figaro Nr. 20, der Gräfin und Susannes Zephyrduett; die weichen Terzengänge der Violinen in Così fan tutte (Nr. 10) für die sanften Winde, die die Geliebten ans Land bringen sollen.[27])

Ein Wiegemotiv bringt das Duett mit Chor in Così fan tutte (Nr. 21): „Secondate, aurette amiche“.

Wellenfiguren treffen wir auch in Così fan tutte (Nr. 11). Vergleichen wir diese mit dem Gesang Paminas und Taminos zwischen ihrer Feuer- und Wasserprobe, so ergibt sich einige Ähnlichkeit. Da das „Wir wandelten durch Feuersgluten“ noch durch das ganze Orchester verstärkt wird, kann man wohl in den Figuren das Wallen des Feuers und Wassers erkennen.

Haben wir so einen gewissen Zusammenhang zwischen all diesen sanft säuselnden Vorgängen festgestellt, so finden wir ihn auch bei den in Aufruhr befindlichen gleichen Elementen. (Im Idomeneo Nr. 12 die Gleichnisarie vom Seesturm, die Bläser in rollenden Terzengängen, die quasi trillo-Figuren in den Streichern.)

In der Schuldigkeit des ersten Gebots werden in der ersten Arie ‚ausgebrochene Flüsse‘ erwähnt; wild stürmen die Geigen aufwärts. Für das ‚Schäumen‘ sind den Webefiguren ähnliche benutzt.

Wilde Tire werden immer durch Stakkato-Achtel- oder Sechzehntel-Figuren in den Streichern ausgedrückt (Schuldigkeit des ersten Gebots Nr. 2 der wilde Löwe, und in Marzellines Vergleichs-

[27]) Dieselben murmelnden Terzen in der Begleitfigur der Violinen finden wir im ersten Finale von Galuppis „Marinari“.

arie (Figaro Nr. 24).) In Basilios für unsere Symbolik ergiebiger Arie (Figaro Nr. 25) ist das wilde Tier bedeutend gefährlicher, das ganze Orchester beschreibt einen chromatischen Bogen abwärts und wieder aufwärts. Das Motiv rückt schon in die Nähe des später zu erwähnenden Angstmotivs.

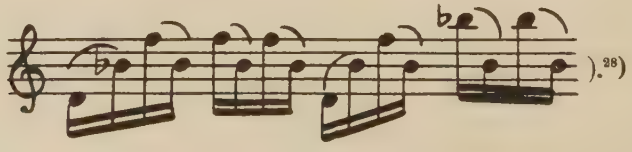
Es bleibt noch die Darstellung des Sterbens und des Todes zu besprechen. Das Ohnmächtigwerden (Figaro Nr. 7, Susanne) und allmähliche Schwinden der Lebenskraft (Don Giovanni Nr. 1, der Komthur und Così fan tutte Nr. 16 Ferrando und Guglielmo) mit pausenzersetzter Melodik haben wir bereits angegeben. Den Tod selbst symbolisieren lange Noten (Introduktion zum Don Giovanni, der Tod des Komthurs).

Bewegungsvorgänge.

Jegliches Operngeschehen ist reich an Bewegungsvorgängen und Gesten, und jeder gute Opernkomponist wird um eine möglichst sprechende Musik bemüht sein.

In Sarastros Arie (Zauberflöte Nr. 15: „In diesen heil'gen Hallen") begegnen uns Schreitfiguren bei den Worten: „Dann wandelt er an Freundes Hand", die hier das erste Mal in der Arie auftreten, in den ersten Violinen und dann imitatorisch im Baß.

In gemessenen Schritten marschieren feierlich (Largo) die Priester ein (Idomeneo Nr. 23), das Volk dagegen stürmt tumultuarisch (Allegro) heran (die Violinfiguren



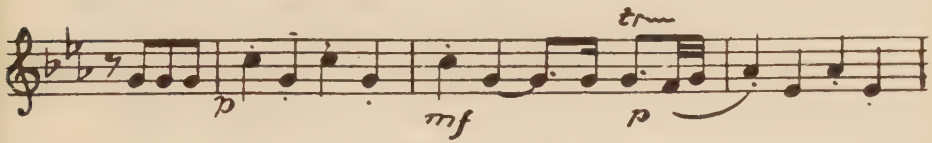
).[28])

„Hüpfen will ich" heißt es in Osmins Arie (Entführung Nr. 19); jeweils ein kurzes Achtel auf jeden Taktteil, der zweite Ton stets tiefer als der erste, geben die pendelnde Hüpfbewegung wieder.

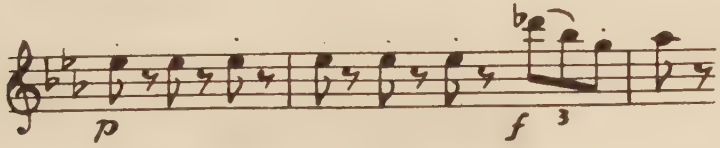
Masetto sieht Zerline im Geiste schon als Ritterfrau dahintänzeln (Don Giovanni Nr. 6). Die Streicher beschreiben im

[28]) Eine ähnliche Figur in Jomellis „Fetonte" (III, 4) für eine nicht aufzuhaltende Gewalt („porta seco").

Unisono und Stakkato ihren Trippelschritt. Ganz ähnlich ist das Spazieren in Leporellos Arie (Don Giovanni Nr. 21) und in Don Giovannis Arie (Nr. 18, hier in den Fagotten) ausgedrückt.

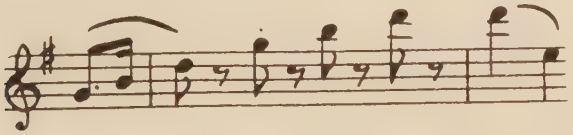
Abert sieht in dem Motiv der Introduktion zum Don Giovanni Leporellos Auf- und Abstapfen. Eine Parallele ist in dem Quintett: „Nur stille" (Zauberflöte im zweiten Finale) der Königin der Nacht, der drei Damen und Monostatos' gegeben

(hier aber eine vorsichtigere Bewegung). Der Triller bringt Erregung in die Melodie — fast wie ein ängstliches Umsichblicken.

Ähnliche Bewegung vermittelt die Triole in dem Motiv der drei Damen



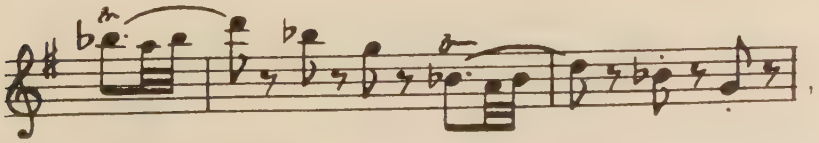
(Introduktion der Zauberflöte: „Laßt uns zu unserer Fürstin eilen").

Verwandt damit ist das Suchmotiv Papagenos



(Zauberflöte Nr. 6).

„Tamino geht an die Pforte", heißt die Scenenanmerkung im Rezitativ des ersten Zauberflöten-Finales. Wir finden wieder die Gehfigur

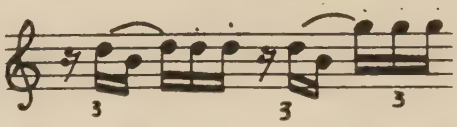


die sich dreimal — bei jedem Gang zu einer der drei Tempeltüren — wiederholt.

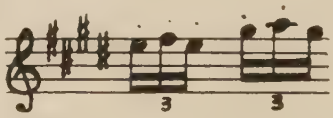
Das Fliehen finden wir in der Finta giardiniera (Nr. 16) durch das Unruhemotiv symbolisiert[29]), im Idomeneo (Nr. 18) außer durch die abgerissenen Phrasen im Chor durch die auf den schweren Taktteil pausierenden Figuren .

Mit einem aufwärtsstürmenden Streicherunisono stürzen Fiordiligi und Dorabella auf die Bühne (Così fan tutte Nr. 13).

Das Flattern des Vögleins (Finta giardiniera Nr. 2) ist durch Vorschläge in den Streichern ausgedrückt. Die Turteltaube (in derselben Oper Nr. 11) durch die girrenden Stakkatosextolen



(Streicher sordiniert, Bässe pizzikato), das Fliegen auch durch Sextolen in der Finta semplice (Nr. 15)

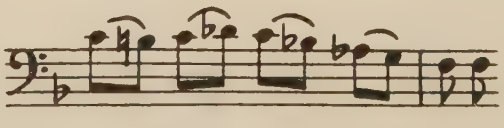


Etwas anders, aber innerlich damit verwandt, ist das Flugwerk der drei Knaben (Zauberflöte Nr. 16) symbolisiert.

In der Introduktion der Zauberflöte wird das Schleichen der Schlange („Schon nahet sie sich") realistisch im Orchester wiedergegeben.

Das Vorbeihuschen des Mantels erkennen wir deutlich im Orchester in Don Giovannis 18. Arie, wo er sich als Leporello verstellt und Masetto seine eigenen nächtlichen Abenteuer beschreibt.

Als Papageno durch die drei Damen von der Königin der Nacht den Auftrag erhält, Tamino in Sarastros Reich zu führen, windet er sich ängstlich. Die gleiche Figur symbolisiert den in Todeskrämpfen liegenden Komthur (Don Giovanni Introduktion)



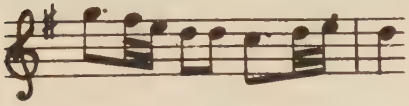
Die Figur des sich Regens finden wir in der Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 2) und in Apollo et Hyacinthus (Nr. 8, hier

[29]) Vgl. Jomellis „Fetonte" II, 9 „Tu mi sfuggi?"

nur in umgekehrter Bewegung)

Schuldigkeit des ersten Gebots

und



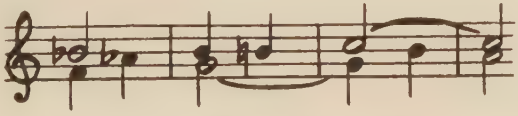
Apollo et Hyacinthus.

Das Erwachen ist dagegen mit einem großen Lärm im Orchester dargestellt (Il sogno di Scipione Nr. 10), wie es in der Opernpraxis damals üblich war.

Gewissermaßen das Schlingen des Knotens ist in der Figur

(Zauberflöte zweites Finale) ausgedrückt, als Papageno sich erhängen will. Das „Abmurksen" sieht Abert in den Vorschlägen des Piccolos versinnbildlicht (Entführung Nr. 19 Osmins: „Euch die Hälse schnüren").

Auch für die Auf- und Abwärtsbewegung lassen sich Belege anführen. In Apollo et Hyacinthus (Nr. 2) treffen wir bei „Surgunt" folgende aufsteigende Figur:



Das sich Heben der Brust (Entführung Nr. 4) drückt nach Mozarts eigenen Worten das Crescendo aus.

„Bückt euch", ruft Contino den Leuten zu (Finta giardiniera Nr. 8), und die Bläser beschreiben gleichsam eine Neigung des Hauptes.

Die absteigenden Schritte im Schlußchor des Idomeneo sollen wohl das segnende Niedersteigen der Gottheit verdeutlichen.

Auch der Sturz der drei Damen in die Versenkung (Zauberflöte Quintett Nr. 12) ist in den Abwärtsschritten — im verminderten Septakkord — im Orchester wiederzufinden.

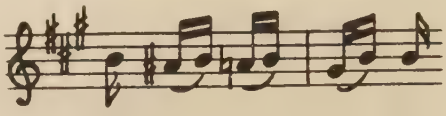
Die folgenden Beispiele sind stärker stilisiert und stehen den Bewegungsvorgängen schon etwas ferner.

Mit dem Poltermotiv

will Osmin zuschlagen (Entführung Nr. 7).

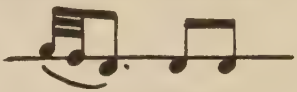
In der Schuldigkeit des ersten Gebots (Nr. 2) wird von dem Löwen, der nach seinem Raub Ausschau hält, gesprochen; zwei Solohörner führen dabei eine chromatisch aufsteigende Linie aus.

Zerlines Widerstreben (Don Giovanni Nr. 7) kann man in der Melodieführung

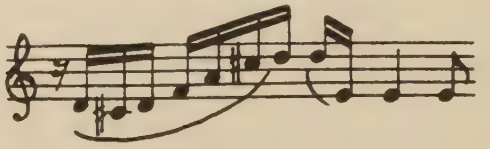


ausgedrückt sehen.

Damit haben wir uns schon dem Gestischen in der Musik zugewandt.

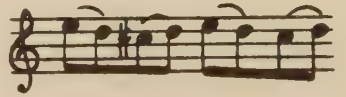
Blonde ‚zuckt es in den Händen' (Entführung Quartett Nr. 16). Wir finden dabei das gleiche Motiv wie beim Zuschlagen, nur in umgekehrter Bewegung  angewandt.

Gomatz' Melodram (Zaide Nr. 2) bringt in den Violinen folgende Wendung für das Händeringen



Die Bewegung auf „Vergebens rang er die Hände" (Zauberflöte Nr. 11 Duett der Priester: „Bewahret euch vor Weibertücken") begegnet uns auch im Don Giovanni (Introduktion beim Auftreten Donna Annas und Don Juans: „Questa furia disperata").

Das ‚Wetzen der Klauen' (Zaide Nr. 13) ist durch die Figuren

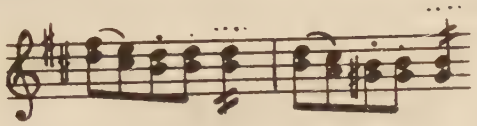


in Stimme und Streichern naturgetreu nachgeahmt.

Im Quartett Nr. 16 der Entführung weist Abert auf die quasi trillo-Figur in Violine und unisono geführter Flöte hin, es ist Blondes Augenzwinkern darin wiederzuerkennen.

Für das Bitten und Flehen benutzt Mozart je nach der Intensität verschiedene aber sich häufig wiederholende Symbole. (Titus Nr. 21 , intensiver im Idomeneo Nr. 26 in Idomeneos Gebet, am ausdrucksvollsten wohl in der Finta giardiniera Nr. 23

und im Idomeneo Nr. 17



).

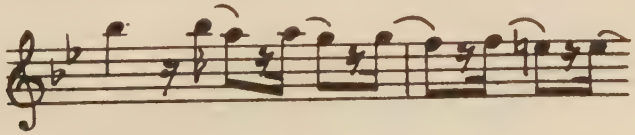
Wie ein Streicheln (Abert) klingt der Oboenschritt

bei Don Oktavios Trostworten zu Donna Anna (Don Giovanni Nr. 2).

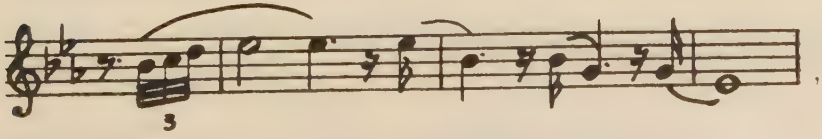
Malerei der Affekte.

Die Grenzen zwischen Gesten und Affekten lassen sich nicht immer fest bestimmen; denn die Malerei der Affekte (Lert)[30]) führt sehr oft zu geradezu gestischer Gestaltung.

Zuerst führen wir die allgemeinen Erregungsmotive an, die oft auch als Tumultmotive (Abert) die Ensemblescenen binden.[31]) Die abgerissene Melodik in absteigender Linie in Idamantes erster Arie im Idomeneo (Götteranklage)



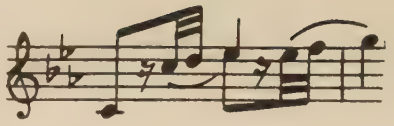
im Abschiedsquartett Nr. 21



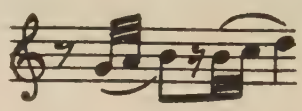
[30]) Lert, Mozart auf dem Theater, S. 243.

[31]) Bei Piccini („Scaltra lettera" I, 1), Paisiello („Idolo cinese" 1. Finale) und Pergolesi („Serva padrone" I, 4) finden wir in den Ensemblescenen und Finales überall Ähnliches.

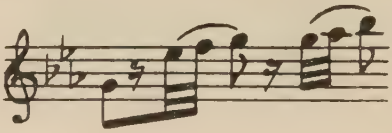
im Sturmchor Nr. 5



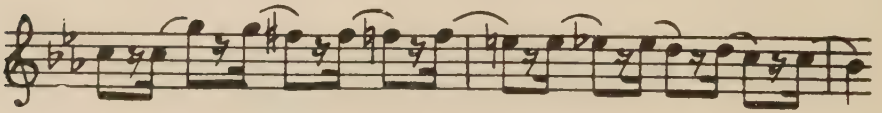
in Elektras verzweifeltem Rezitativ nach dem Spruch der unterirdischen Stimme



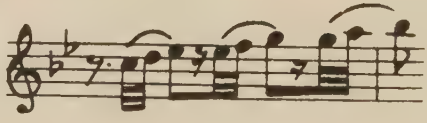
in der Finta giardiniera in der Wahnsinnsscene Nr. 24



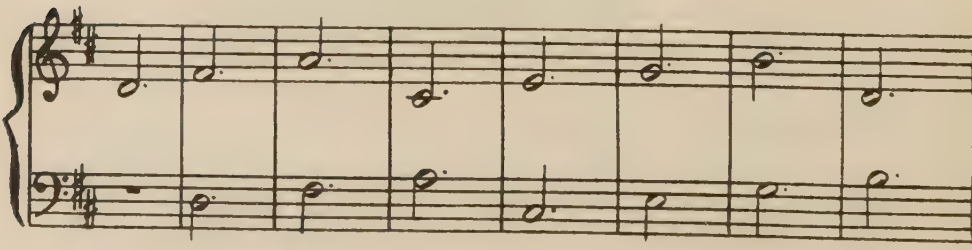
im Don Giovanni (Septett Nr. 20) bei Elviras: „Ah dov' è lo sposo mio?"



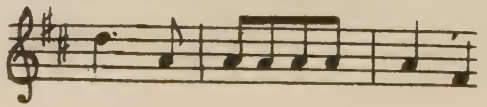
in Oktavios Arie (Nr. 22)



auf: „A vendicar io vado"; dann Osmins grobes Erregungsmotiv (Entführung Nr. 2 Presto)



und das ‚hahnebüchene Thema' (Nr. 19)



in umgekehrter Bewegung

Im ersten Figaro-Finale (Nr. 15) die Figur

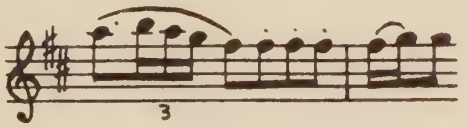
für Almavivas: „Che sbaglio mi presi!", nachher auch bei des angetrunkenen Antonio Auftreten: „Ah! signor! che insolenza!".

— Die Trunkenheit kommt sonst noch in der Finta semplice (Nr. 16 Kassandros Arie) und in der Entführung (Nr. 14 Pedrillos und Osmins ‚Saufduett') vor. Hier in der Entführung hat Mozart, wie er selbst schreibt, nur seinen ‚Türkischen Zapfenstreich', der aber sonst nicht bekannt ist, benutzt. Es ist aber eine innere Verwandtschaft, namentlich in der Sechzehntelbewegung, zu Kassandros: „Ubriacco non so" vorhanden. Das „Vivat Bachus" der Entführung ist natürlich stärker instrumentiert. (Piccoloflöte, alle Bläser und Geräuschinstrumente treten zu den Streichern, während in der Finta semplice die Streicher allein das musikalische Geschehen tragen.) —

Die angegebene Figur begegnet uns auch noch im Figaro, im Mittelteil von Figaros Cavatine (Nr. 3: „Tutte le machine rovescierò", und in der Introduktion zum Don Giovanni bei Leporellos: „Voglio far il gentil uomo"; es ist also damit die innere Erregung — vergl. auch das oben aufgeführte Poltermotiv und das Unruhemotiv — angezeigt.

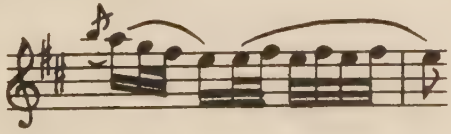
Das die ganze Scene mit Antonio durchlaufende Triolenmotiv (Figaro Nr. 15) erwähnten wir schon.

Das letzte Finale des Figaro bringt folgendes Unruhemotiv



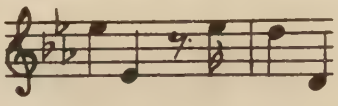
,

das gleich zu Anfang bei Cherubins unverschämten Anträgen an die Gräfin variiert erscheint.

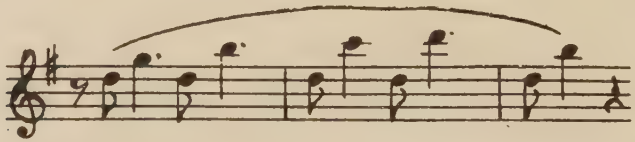


Die Darstellung der Wut beschrieben wir bereits unter den Geräuschen. Eine wesentliche Rolle spielen dabei auch die erwähnten Erregungsmotive. Die Singstimmen bevorzugen weite Intervallschritte zur Kennzeichnung des Aufgebrachten und Unruhigen.

Den Trotz finden wir in Bastien und Bastienne (Nr. 13) durch eine Folge von Oktavschritten ausgedrückt.



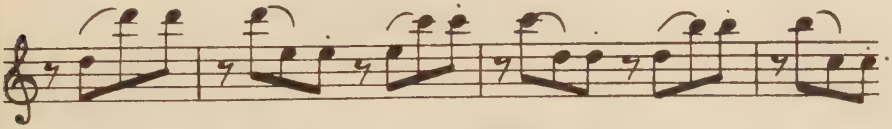
Das Grollen steht in seiner Ausdrucksweise auch den Geräuschen nahe (Entführung Nr. 2 in Osmins Wutarie die quasi trillo-Figuren auf: „Grob", in Figaros Cavatine (Figaro Nr. 3) auch quasi trillo-Figuren, die Wendung auf: „Crepar" in der Finta giardiniera (Nr. 25) in Podestas erregter Arie und ganz ähnlich das in Zaide (Nr. 16): „Alle Beide müßt ihr sterben").

Das Weibermotiv der keifenden drei Damen (Zauberflöte Quintett Nr. 12)

tritt auch schon in Bartolos aufgeblasener Arie (Figaro Nr. 4: „La vendetta") und im Don Giovanni (Nr. 3 am Schluß) bei Donna Elviras: „Gli vo cavare il cor" auf.

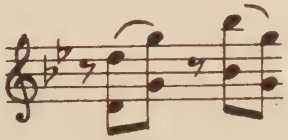
Scherzhaftes symbolisieren meistens Triller-, Vorschlags- oder auch Stakkato-Figuren (Apollo et Hyacinthus Nr. 2 auf „iocantur" , Così fan tutte in Despinas Arie Nr. 12 alles im scherzhaften Ton und im zweiten Finale in der Notarsscene — die Trillerfigur hängt dem Notar (Despina) ein Zöpfchen an —, Figaro Nr. 12 in Susannes: „Venite, ingin ochiatevi" die Figur

für den koketten Cherubin, Figaro Nr. 24 in Marzellines Gleichnisarie die freudigen Koloraturen auf „Pace e liberta"). In Bastien und Bastienne finden wir Trillerfiguren auch für die Versinnbildlichung des Appetits angewandt .

Gomatz' Begier (Zaide Nr. 6) ist in weiten Intervallschritten ausgedrückt

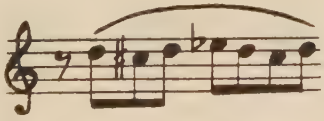


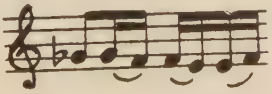
Sehr sinnliche Scenen bringen gern klangliche Steigerungen (Finta giardiniera Nr. 15 Continos: „Care pupille" Terzen der geteilten Bratschen und Flöten, Entführung Nr. 2 Osmins dämonisches G-moll-Lied Oboen in Oktaven



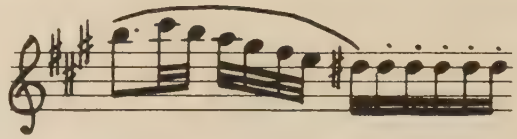
Figaro im letzten Finale, als Figaro der vermeintlichen Susanne (Gräfin) seine Anträge macht, Dezimengänge in den Violinen.)

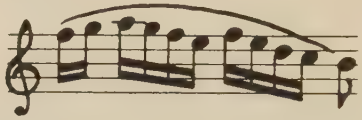
Bei Zweifel und Verzweiflung begegnen uns immer chromatisch um einen Ton kriechende Melodielinien (Finta giardiniera Nr. 21 im Andante

Nr. 23 im C-dur-Teil

auf: „Oime vacilla", in der Thamosmusik (Nr. 4)

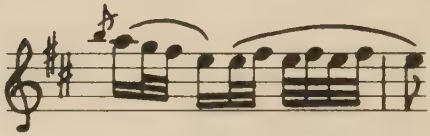


auf: „Gerät in Zweifel").

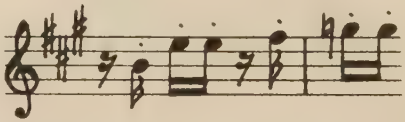
Für das Werben finden wir im Don Giovanni im Terzett Nr. 16 die Figur

ähnlich im Figaro Nr. 16



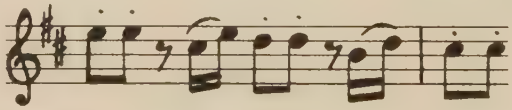
und Nr. 28



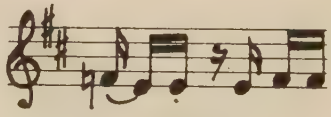
Das von Mozart auf das Symbol des Herzklopfens festgelegte Motiv in der Entführung (Nr. 4)

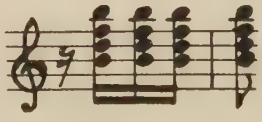


erscheint auch vorher und nachher häufig in den Opern (Lucio Silla Nr. 5 auf: „Agita il petto"



Figaro letztes Finale

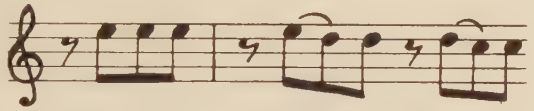


„Ah, nel sen mi batte il core", Don Giovanni Nr. 19 Zerlines: „Sentilo battere"

in den Bläsern).

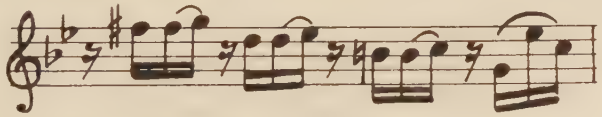
Das Zittern und Beben ist ganz ähnlich wiedergegeben[32]) (Idomeneo Nr. 11 Ilias: „Affani", Figaro Nr. 15 der Gräfin Angst, Don Giovanni Nr. 1 Leporellos: „Non mi voglio far sentir", Zauberflöte Nr. 4: „Ihr ängstlich Beben"; oft auch durch Triolen im Stakkato, Schuldigkeit des ersten Gebots: „Macht die Glieder beben", Entführung Nr. 13 Pedrillos: „Soll ich zittern", Don Giovanni in der Komthurscene (zweites Finale) auf Leporellos: „Ah le membra fermar più non sò").

Mit der Darstellung der Angst betreten wir das umfangreiche Gebiet der Sospiri-Motive, die auf den schweren Taktteil pausieren, also immer etwas Unbestimmtes, Unsicheres ausdrücken. Sie reichen über Leiden und Schluchzen bis zum Liebesseufzer.[33])

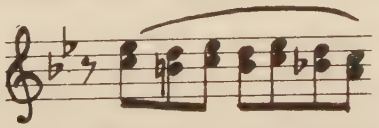
Finta giardiniera zweites Finale: „Ah che sol la morte oh Dio!" und noch „può dar fine al mio penar", Finta giardiniera Nr. 13 bei Armindas: „Ah! mi confundo, oh Dio!", vorher: „Che sospirar mi fa"

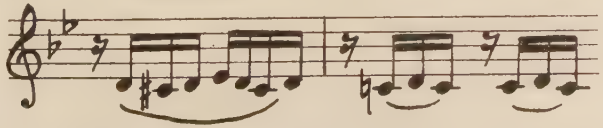


Zaide Nr. 2 Gomatz' Leiden



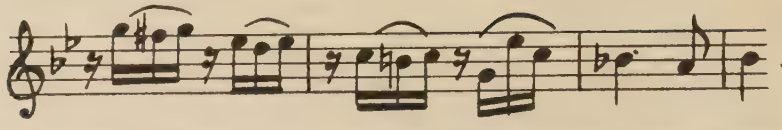
Idomeneo Nr. 11 Ilias Schmerzen und Qualen:

Entführung Nr. 6 Constanzes: „Ach ich liebte, war so glücklich"

Entführung Nr. 10 in Constanzes: „Traurigkeit ward mir zum Lose" die Begleitfigur

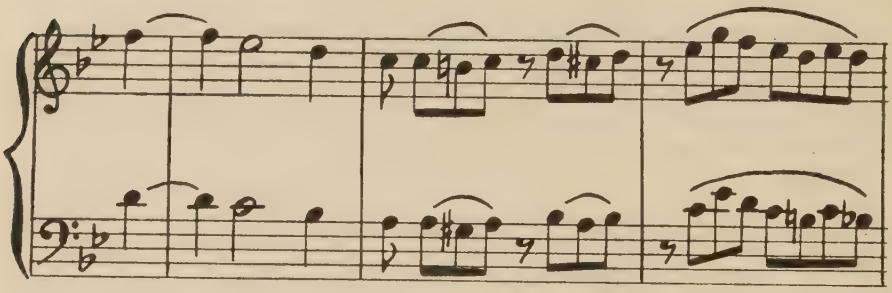


[32]) Vergl. Beethovens „Fidelio" Nr. 12 die Kerkerscene
[33]) S. auch Fidelio (I, 2): „Die Hoffnung schon erfüllt die Brust".

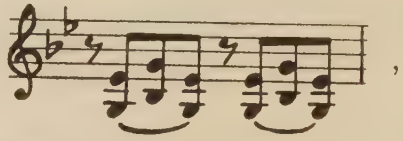
und nachher in der Singstimme



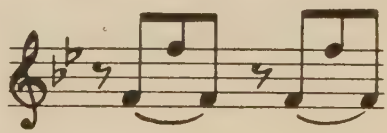
Entführung Nr. 20 Constanzes und Belmontes Duett (Schlußallegro) auf die Worte: „O welche Seligkeit!", die freudigen Seufzerkoloraturen



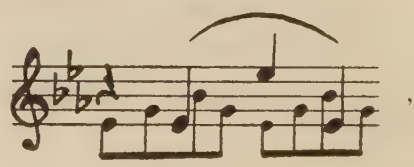
Figaro Nr. 6 Cherubins Schmachten mit der die ganze Scene durchlaufenden Figur



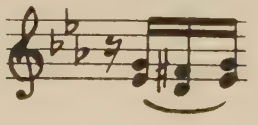
bei größerer Erregung in weiteren Intervallen



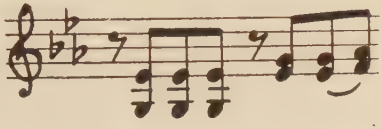
und später vergrößert

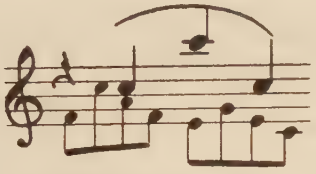
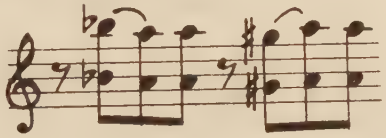


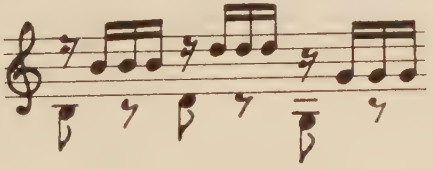
Figaro Nr. 10 die Seufzer der Gräfin



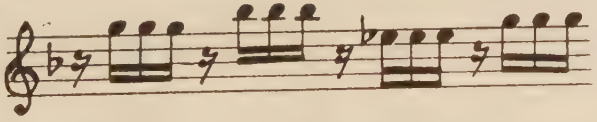
Figaro Nr. 15 der Gräfin: „Egli e innocente“



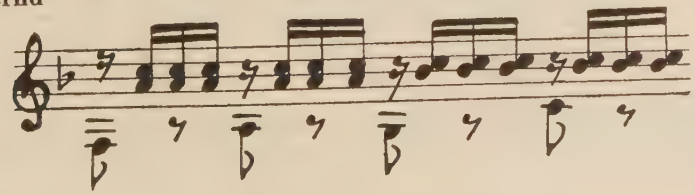
und darauf „Vado . . . si . . . ma . . . “ genau wie in Cherubins Arie (Nr. 6)

Figaro Nr. 16 des Grafen Liebessehnsucht:

Don Giovanni, im nachkomponierten Duett Zerlines und Leporellos, auf Leporellos Winseln, als Zerline ihn mit dem Strick am Stuhl festbindet



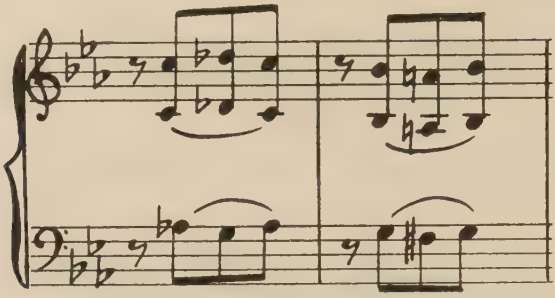
Don Giovanni (zweites Finale) Leporellos Angst: „Ah, padron! siam tutti morti!“



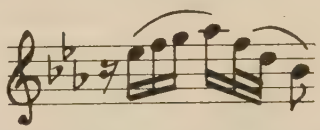
Così fan tutte Nr. 9 auf das Weinen Dorabellas und Fiordiligis dauernd



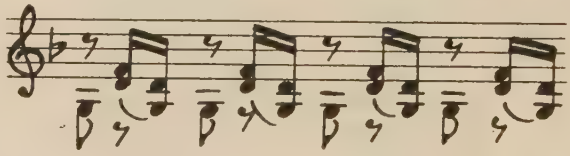
Zauberflöte Nr. 3 Taminos: „Ich fühl' es"



und später dreimal



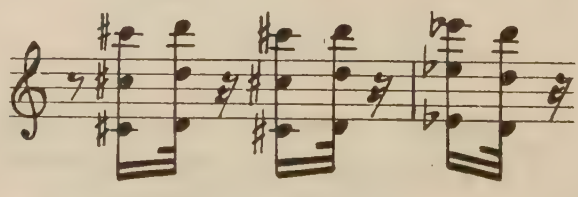
auf: „Ich würde sie voll Entzücken", Zauberflöte zweites Finale, Pamina gibt Sarastro ihre innere Erregung kund, fast sieht man sie noch keuchen: „Der böse Mohr verlangte Liebe; darum, o Herr, entfloh ich dir"



Zauberflöte Nr. 19 die Begleitfigur in Violoncello, Viola und Fagott, die durchgehend anhält und den Schmerz über die bevorstehende Trennung ausdrückt.

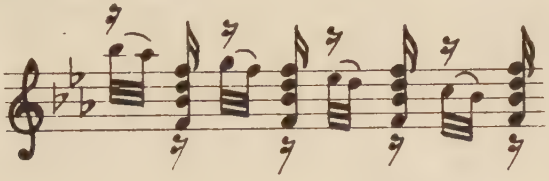
Seufzer werden auch durch abgerissene Figuren symbolisiert.

Don Giovanni Nr. 11: „S' ella sospiro anch io" in Violine, Flöte und Fagott

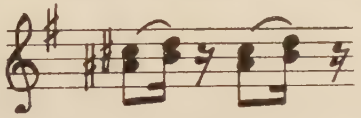


Zaide Nr. 12 für das Schluchzen Philomeles sogar in der Singstimme, Figaro Nr. 19 der Gräfin Seufzer im Anfang des Allegro-

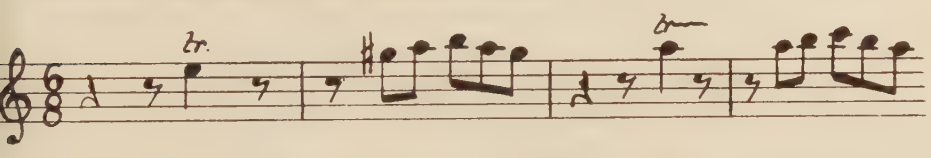
teiles, ähnlich auch bei Taminos (Zauberflöte Nr. 3): „O, wenn sie doch schon vor mir stünde!“



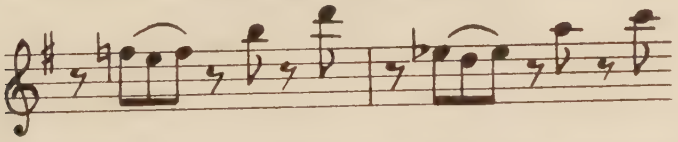
und Zauberflöte Nr. 8 bei Papagenos und Paminas: „Fänden wir Tamino doch“ mit Violinen und geteilten Bratschen



Für das Atemlose und Hilflose finden wir zwei verwandte Motive: Das eine in der Finta giardiniera Nr. 22

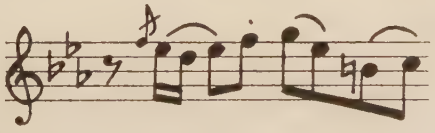


auf Sandrinas Worte: „Ah, dal pianto, dal ringhiozzo respirar io posso appena“ und das andere in Così fan tutte Nr. 18, als Guglielmo und Ferrando das Gift genommen haben und ein allmähliches Schwinden der Kräfte heucheln.



Für das Klagen werden Motive, die sich aus den chromatischen Elementen der Verzweiflungsfiguren und den fast gestischen Flehmotiven zusammensetzen, gebraucht.[34])

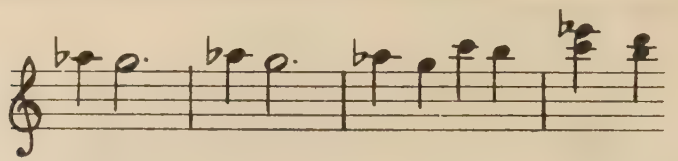
Finta giardiniera Nr. 21 in Sandrinas: „Crudeli, fermate“



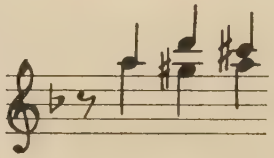
das hier aber schon fast die Rolle eines allgemeinen Erregungs-

[34]) Man vergleiche die Schmerzmotive Joh. Seb. Bachs, wie sie Schweitzer zusammenstellt (497 ff.).

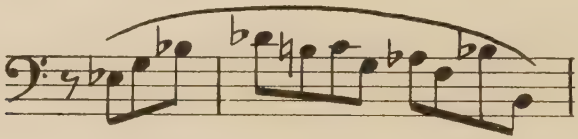
motives spielt; Don Giovanni Nr. 2 in Donna Annas Rezitativ



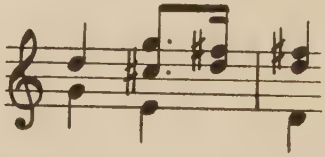
und in dem Duett



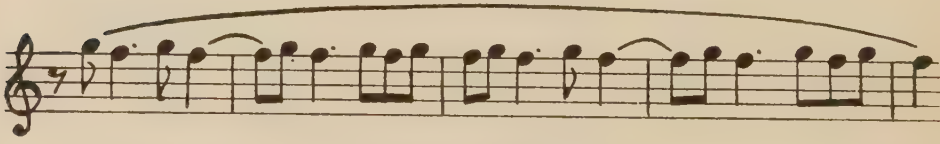
(„Lo giuro al nostro amor!“ und „Che giuramento, o Dei“), Entführung Nr. 10 im Rezitativ die Baßfigur bei Constanzes: „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele“



und in der Arie vor: „Traurigkeit“

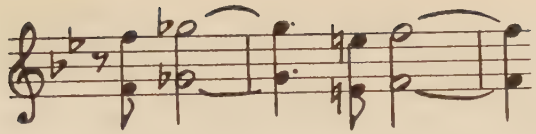


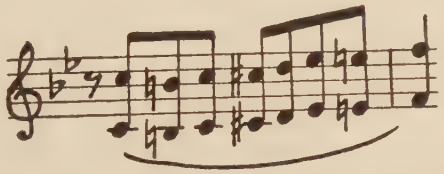
Mit dem ironischen

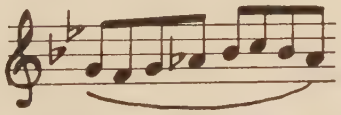


(Violinen in Oktaven) will Don Giovanni Donna Elvira trösten, aber sie auch zugleich neu ködern (Don Giovanni Nr. 3).[35])

Ähnlich — dem Grundgedanken des Motivs wenigstens — ist die ‚verstellte Zärtlichkeit‘ in Zaide (Nr. 13) in Fagott und Oboe ausgedrückt

[35]) Im zweiten Finale von Piccinis „Corsara“ finden wir ein ganz ähnliches Motiv angewandt.

Ondeggiandofiguren malen im Figaro (Nr. 7) des Grafen Almaviva und Bartolos rührende Sorge um die ohnmächtige Susanne und im Don Giovanni (Nr. 2) Don Oktavios und Donna Annas: „Ondeggiando il cor“ im Nachspiel des Orchesters.

Tränen sind in der Entführung (Nr. 6) von den Bläsern folgendermaßen

in der Zaide (Nr. 16) im Bindemotiv des ganzen Satzes

und für Zaides, Gomatz' und Solimans Leid in den Figuren

auch in der Art eines Ondeggiando dargestellt.[36])

Schluß.

Was Abert bei der Schuloper Apollo et Hyacinthus, Mozarts zweiter Oper, festgestellt hatte, daß nämlich die poetisierende Seelenmalerei keine einheitliche Melodik aufkommen läßt, trifft beim späteren Mozart nicht mehr so unbedingt zu. Während der Komposition der Entführung schreibt er, wie schon eingangs angeführt, daß die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt

[36]) Ähnliches im Mittelteil von Ubertos Arie ((Pergolesi „Serva padrona“ I, 2) auf „Piangere“.

sein sollen und die Musik allzeit Musik bleiben muß. Schiedermair nennt diese Zurückhaltung Mozarts Diskretion.[37]) Doch leidet die Ausdrucksstärke der Musik ganz gewiß nicht darunter; nur sind die Mittel feiner geworden.

Allgemeine Erregungsmotive halten meist eine bestimmte Grundstimmung fest, über der mit Hilfe der angezeigten Tonsymbole psychologisiert wird. Die Symbole selbst sind keine gedanklichen Schemen mit genau vorgeschriebenen Formen, sondern richten sich jeweils nach dem übrigen musikalischen Ablauf. Auch da, wo einmal schroffe Gegensätze aufeinander stoßen, sind sie gebunden durch eine einheitliche Gesamtvision und einen umfassenden Personalstil. Mozart ist wohl noch niemals als unlogisch empfunden worden, und doch gestaltet er mehr aneinander kettend als auseinander entwickelnd.

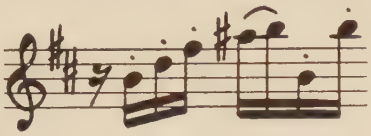
Die Musik erhält erst im Nacheinander des Zeitablaufes ihren eigentlichen Sinn und bildet Formen durch Wiederholung oder Gegensätze. Aber ein so kompliziertes Geschehen, wie es sich aus dem Zusammentreffen verschiedener Charaktere und ihrer Handlungsweise ergibt, kann sich nur selten mit e i n e r Symbolfolge begnügen. Die Gegenüberstellung verschiedenen gleichzeitigen Geschehens erst erschöpft den ganzen Ausdrucksgehalt.

Wir haben des öfteren Ironisches gefunden. Auch Komisches wurde durch Übertreibung möglich. Beide Wirkungen können in der Musik nur durch ein Zusammenführen von Gegensätzen erzielt werden (die Ensemblescenen der Zauberflöte mit Papageno, Ensemblescenen des Don Giovanni mit Leporello und die Ensembles in Così fan tutte).

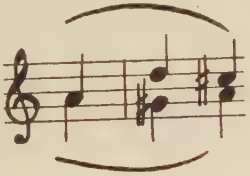
Die Tragik, die auch wie Ironie und Komik auf einem Mißverhältnis zweier Dinge beruht, liegt allerdings mehr im Gedanklichen, in der Textgestaltung, beschlossen und ist musikalisch kaum verwertbar (z. B. im Don Giovanni die wohl ergreifenden, aber allein aus der Musik heraus nicht tragischen Nummern Donna Elviras).

Raum- und Zeitvorstellungen wurden durch Bewegungen oder Stillstand (Tod) deutlich, wobei der Zeitablauf (schnell, langsam, Stillstand) unmittelbar durch den das Wesen der Musik ausmachenden Zeitbegriff wirken kann, während für die Raumvorstellungen durch das Fehlen der Dimensionen Hilfsmittel angewandt werden müssen: große Intervallschritte, die einen weiten Ton-„Raum" umspannen; Auge und Ohr müssen aber hierbei schon eine innige Beziehung in ihrem begrifflichen Erfassen eingegangen sein, wenn das Bild klar werden soll. Dann durch die Darstellung eines Teiles (Pars pro toto) oder eines Attributes des Gegenstandes: z. B. in Leporellos Registerarie die: „Grande maestosa" durch einen ehernen Rhythmus und den Bläser-(Hörner)Klang für die einem

[37]) Schiedermair, Die deutsche Oper, S. 162.

großen Menschen meist eignende Würde (außerdem auch die Oktavfiguren in den Violinen) und die: „Piccina" durch die Violinfiguren

und die pendelnden Bläserachtel im Folgenden, die das zierlich Bewegte und die trippelnde rhythmisch hin- und herpendelnde Gangart andeuten. Die verschiedenen Arten der Bewegung (Auf- und Abwärtsbewegung) sind unmittelbar zu versinnbildlichen.

Akustisches und Visuelles ging aus direkter (Geräusche) oder stilisierter Nachahmung (Stimmungen) hervor. Hier hat die attributive Darstellung den Vorzug (die Nacht mit Pizzikato als zart und leise hingestellt; möglich wäre aber auch eine Verwendung der Klangfarbe für das Dunkel).

Gefühlsäußerungen streben gern nach räumlicher Sichtbarkeit (Gesten) oder beschreiben die körperlich-seelischen Vorgänge beim Menschen (Herzklopfen, gewissermaßen hörbar und fühlbar; Sospiri, hörbar und sichtbar; Flehen als tiefes Ausatmen, aber auch oft gestisch wie ein Heben der Hände

Jammer usw. als webenden Zustand durch Ondeggiandofiguren) in möglichst verständlicher Art und Weise.

Wenn wir bisher in Einzelheiten zerlegten — nur bei den Ensemblesätzen wurde aus einem Zusammentreffen mehrerer Dinge Symbolisches erschaut —, so sei hier ganz kurz erwähnt, wie ein Gesamteindruck aus vielem Einzelnen hervorwächst. Wie schon bei unseren obigen Untersuchungen immer nur Weniges zusammengetragen werden konnte, angesichts der überquellenden Fülle des Stoffes, so können wir auch hier nur kurz andeuten, da die Möglichkeiten im Zusammentreffen mehrerer Symbole unendlich groß sind.

Zur Symbolisierung der Wut werden als Ausdruck des unmittelbar Hörbaren Geräuschmotive, Geräuschinstrumente (wie Blech-Bläser und Pauke) und Menschen- oder Tiergeräusche (Schreie und dergleichen), dazu ein Satz mit Geräuschcharakter (Unisoni, Verdoppelungen, rollende Scalenfiguren, Tremoli) angewandt, für das gewissermaßen Sichtbare weite Intervallschritte in

Stimme und Instrumenten (gestisch), kleine Melodiebrocken (physiologisch für die Atemführung), vielleicht auch noch die innere Erregung nachahmenden Synkopen (gleichbedeutend mit einer gehemmten Bewegung).

Für den Schmerz sind Sospiri, Synkopen und Flehmotive (gestisch stilisiert) gebraucht, auch die Chromatik als unentschiedener Fortgang oder weiches Ineinanderübergehen in der Melodik ist zu nennen.

Viele der hier aufgezeigten Symbole hat Mozart von seinen Vorgängern übernommen. Der derben Realistik der Opera buffa waren Zitter- und Herzklopf-Motive durchaus geläufig. Der Bilderreichtum der Vergleichsarie aus der Opera seria hatte die Naturnachahmung in bestimmte Typen geformt. Mozarts Zeitgenossen wandten das alles in bewährter Weise an. Aber den großen trennt von den kleineren Meistern das äußerste Durchdenken seiner Ausdrucksmittel. Wie er selbst in die Textgestaltung mit eingreift und so zum Musikdramatiker wird, so vertieft er auch die überkommenen musikalischen Mittel und hebt das Schaffen ins Bewußtsein empor.

Der Mensch steht bei Mozart im Mittelpunkt. Alles ist beseelt, das Abstrakte ist Mozart völlig fremd. Mozarts poetische Seelenmalerei stellt einen einzigartigen Höhepunkt in der Operngeschichte dar. Er fand für die Oper einen neuen Typus zwischen Opera seria und Opera buffa, den man Opera semiseria genannt hat.

Die Oper nach Mozart steigert die Ausdrucksmittel. Die Tonarten werden weiter verschärft (bei der Tonartencharakteristik haben wir auf den Tonartenunterschied der frühen und späten Werke Mozarts aufmerksam gemacht). Die Seelenmalerei verschwindet, das mehr Handlungsmäßige gewinnt an Bedeutung, und die lyrischen Nummern werden allgemeiner und weniger psychologisierend behandelt. Was bei Mozart vorromantisch espressiv war, ist jetzt zur Reife gelangt und hat sich von verstandesmäßigen Bindungen gelöst; das rein Musikalische und Gefühlsmäßige tritt mehr hervor.

Mozarts Zeitgenossen benutzen in gleicher Weise wie er selbst überkommene Mittel.

Kontrapunktische Schreibweise ist in der Oper selten, auch bei Mozart. Nur in der Zauberflöte finden wir Niederschläge der alten kontrapunktischen Kunst, mit der er aufgewachsen war und die ihm sein Gönner van Swieten in Wien wieder nahe gebracht hatte, punktierte Rhythmen zur Versinnbildlichung großer Erregung (z. B. in Bendas Ariadne auf: „Ungeheure Not"), Unisoni und Verdoppelungen als Satzintensivierung; die melodieselige spätere Oper (Cimarosa z. B.) nutzt die Verdoppelungen (der Melodie) rasch ab.

Formale Symbole sind vorwiegend Eigenheiten eines jeden Komponisten. Tempovorzeichnungen, die schon auf einen bestimmten Ausdruck hinweisen, lassen sich auch nicht ohne weiteres verallgemeinern; auf einige Entsprechungen haben wir in unserer Untersuchung hingewiesen. Mozart vermeidet aber die sehr langsamen Lento, Largo und Grave, die bei Gluck und Händel häufiger auftreten.

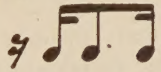
In den Ensemblesätzen wird die altbewährte Finaletechnik, die aber zu einem guten Teil von der Dichtung mitbestimmt ist, angewandt. Mozart geht dabei eigene charakteristischere Wege, wir haben besonders die Unterscheidung der einzelnen Personen in den Ensemblesätzen hervorgehoben.

Die Melodik ist bei den Musikern der Zeit international gemischt aus verschiedenen Elementen (italienisch, französisch, deutsch); Mozart ist auch hier um charakteristische Anwendung bemüht.

In der Harmonik ist Mozart moderner und kühner als seine Zeitgenossen (Chromatik, Modulation und durch den übermäßigen Sextakkord herbeigeführte überraschende harmonische Wendungen).

Eine allgemein gültige Tonartencharakteristik ist nicht feststellbar; entlegene Tonarten werden aber, als ungewohnt, immer mit besonderer Wirkung herangezogen.

Die Nachahmung der Natur und der Geräusche ist überall ähnlich (die Nachahmungsästhetik der Aufklärungszeit sah ja gerade in der bildhaften Naturdarstellung eine Hauptaufgabe der Musik).

Erregungsmotive begegnen häufig; sie lassen sich aus den barocken Geißelmotiven  , mit den abgehackten Anfängen) herleiten.

Herzklopf- und Sospirifiguren treten überall auf; ihr Symbolcharakter ist so sinnfällig, daß sie vielleicht nicht einmal aus historischer Abhängigkeit zu erklären sind.

Mozarts Opern in der Gesamtausgabe.

Die Schuldigkeit des ersten Gebots, Geistliches Singspiel,
1767 Salzburg, Köchel-Verzeichnis 35.

Apollo et Hyacinthus, Lateinische Schulkomödie,
1767 Salzburg, Köchel-Verzeichnis 38.

Bastien und Bastienne, Deutsche Operette,
1768 Wien, Köchel-Verzeichnis 50.

La finta semplice, Opera buffa,
1769 Salzburg, Köchel-Verzeichnis 51.

Mitridate, Re di Ponto, Opera seria,
1770 Mailand, Köchel-Verzeichnis 87.

Ascanio in Alba, Theatralisches Festspiel,
1771 Mailand, Köchel-Verzeichnis 111.

Il sogno di Scipione, Theatralisches Festspiel,
1772 Salzburg, Köchel-Verzeichnis 126.

Lucio Silla, Opera seria,
1772 Mailand, Köchel-Verzeichnis 135.

La finta giardiniera, Opera buffa,
1775 München, Köchel-Verzeichnis 196.

Il re pastore, Dramatisches Festspiel,
1775 Salzburg, Köchel-Verzeichnis 208.

Zaide, Deutsche Operette,
1780, unvollendet, Köchel-Verzeichnis 344.

Thamos, Chöre und Zwischenaktsmusik,
1779 Salzburg, Köchel-Verzeichnis 345.

Idomeneo, Re di Creta, Opera seria,
1781 München, Köchel-Verzeichnis 366.

Belmonte und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail,
Komisches Singspiel,
1782 Wien, Köchel-Verzeichnis 394.

L' oca di Cairo, Lo sposo deluso,
1783, unvollendet.

Der Schauspieldirektor, Komödie mit Musik,
1786 Wien, Köchel-Verzeichnis 486.

La nozze di Figaro, Opera buffa,
1787 Wien, Köchel-Verzeichnis 492.

Don Giovanni, Opera buffa,
1787 Prag, Köchel-Verzeichnis 527.

Così fan tutte, Opera buffa,
1790 Wien, Köchel-Verzeichnis 588.

Die Zauberflöte, Deutsche Oper,
1791 Wien, Köchel-Verzeichnis 620.

La clemenza di Tito, Opera seria,
1791 Prag, Köchel-Verzeichnis 621.

Literatur.

Abert, Hermann: Mozart, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1919/21.
Abert, Hermann: Mozart-Jahrbuch, Herausg. I 1923, II 1924.
Blümml, Emil: Mozart, Strache, Leipzig, 1923.
Bücken, Ernst: Die Musik des Rokoko und der Klassik, Athenaion-Verlag, Potsdam, 1927.
Haas, Robert: Mozart, Athenaion-Verlag, Potsdam, 1933.
Heuß, Alfred: Das Dämonische in Mozarts Werken, Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, 1905/6.
Killer, Hermann: Die Tenorpartien in Mozarts Opern, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1929.
Köchel, Ludwig von: Chronologisch-Thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts, Breitkopf & Härtel, Leipzig, Neuausgabe 1937.
Kraus, Felicitas von: Beiträge zur Erforschung des poetisierenden und malenden Wesens in der Begleitung zu Fr. Schuberts Liedern, Zabern-druck, Mainz, 1928.
Kretzschmar, Hermann: Mozart in der Geschichte der Oper, Petersjahrbuch 1905.
Lert, Ernst: Mozart auf dem Theater, Schuster & Löffler, Berlin, 1921.
Luthy, Werner: Tonartencharakteristik bei Mozart, Heitz, Straßburg, 1931.
Merian, H.: Mozarts Meisteropern, Leipzig, 1905.
Neitzel, Otto: Führer durch die Opern des Theaters der Gegenwart, 1. Bd., Cotta, Stuttgart, 1904.
Schering, Arnold: Bach und das Symbol, Bach-Jahrbuch 1925 u. 1928.
Schering, Arnold: Beethoven in neuer Deutung, Kahnt, Leipzig, 1934.
Schering, Arnold: Beethoven und die Dichtung, Junker & Dünnhaupt, Berlin, 1936.
Schering, Arnold: Die Lehre von den musikalischen Figuren, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908.
Schering, Arnold: Das Symbol in der Musik, Dritter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften 1927.
Schiedermair, Ludwig: Mozarts Briefe, Müller, Leipzig, 1914.
Schiedermair, Ludwig: Die deutsche Oper, Quelle & Mayer, Leipzig, 1930.
Schurig, Arthur: Mozart, Insel-Verlag, Leipzig, 1893.
Ulibischeff, Alexander: Mozarts Opern, übersetzt von E. Kosmaly, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1848.
Waltershausen, Hermann von: Die Zauberflöte, Bruckmann, München, 1920.
Ziebler, Karl: Das Symbol in der Kirchenmusik Bachs, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1930.

Lebenslauf.

Am 1. Mai 1916 wurde ich, Klaus Jungk, in Stettin als Sohn des Diplom-Ingenieurs Ernst Jungk und seiner Ehefrau Ursula, geb. Haltermann, geboren. Ich besuchte die Vorschule und das Marienstiftsgymnasium in Stettin und legte im Frühjahr 1934 am städtischen Gymnasium zu Stralsund die Reifeprüfung ab. Im Oktober 1934, nach Ableistung des Arbeitsdienstes, wurde ich an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin immatrikuliert und besuchte insbesondere die Vorlesungen der Herren Prof. Hübner, Kienast, Kreichgauer, Petersen, Schering, Schünemann und Schumann. Besonderer Dank gebührt Herrn Prof. Dr. A. Schering für Anregung und Förderung dieser Arbeit.

Klaus Jungk.